# OFICINA PARA FORMATAÇÃO DE PROJETOS

# MANUAL DIDÁTICO

apoio

realização

# Índice

Roteiro da Oficina para Formatação de
Projetos do DOCTV IV

**Horas Aula:** 20h30 (4 horas e 30 minutos todos os dias, exceto na quinta-feira, quando termina 1h mais cedo, e na sexta-feira, quando inicia 1h mais tarde)

**Segunda-Feira**

I) Apresentação do Programa DOCTV e da Oficina. Objetivos gerais do Programa, orientação do Regulamento, sentido da Oficina, planejamento, regras. Introdução ao Documentário.

II) Contraponto entre Telejornalismo e Documentário.

III) 10 minutos de *Coffee Break*

IV) Exposição dos conceitos 'Visão Original' e 'Proposta de Documentário'. Comentário geral sobre as tendências entre os Pré-projetos de Documentário dos participantes.

V) Comparação entre filmes de temática comum, mas com visões originais e propostas de documentário distintas.

VI) Entrega de reformulações das Visões Originais e das Propostas de Documentário via e-mail, ou por escrito no hotel do Orientador, até às 18h00 de segunda-feira (caso a Oficina seja realizada pela manhã), até às 09h de terça-feira (caso a Oficina seja realizada à tarde) ou até às 12h de terça-feira (caso a Oficina seja realizada à noite).

**Terça-Feira**

I) Comentário geral sobre as reformulações das Visões Originais e Propostas de Documentário.

II) Outro exemplo de variação de Visão Original e Proposta de Documentário sobre documentários de temática semelhante.

III) 10 minutos de *Coffee Break*

IV) Exposição do conceito 'Eleição do(s) Objeto(s)'

V) Elenco de tipos e usos de Objetos a partir da programação de filmes e comentários acerca da adequação e criatividade dos objetos escolhidos em relação às visões originais e propostas de documentário apresentadas nos pré-projetos dos participantes.

**Quarta-Feira**

I) Exposição do conceito 'Estratégia(s) de Abordagem'.

II) Apresentação de um repertório de Estratégias de Abordagem (trabalhado conjuntamente ao conceito Eleição do Objeto) a partir da programação de filmes e comentários acerca da

adequação e criatividade das Estratégias eleitas em relação às propostas de documentário apresentadas nos Pré-projetos de Documentário dos participantes.

III) 10 minutos de *Coffee Break*

IV) Continuação da apresentação do repertório de Estratégia de Abordagem.

**Quinta-Feira**

I) Continuação da apresentação do repertório de Estratégia de Abordagem.

II) 10 minutos de *Coffee Break*

III) Exposição do conceito 'Sugestão de Estrutura'

IV) Discussão do conceito 'Sugestão de Estrutura' a partir de exemplo e comentários acerca das propostas de Sugestão de Estrutura apresentadas nos pré-projetos dos participantes.

V) Entrega de reformulações dos pré-projetos de documentário via e-mail ou fisicamente no hotel, até às 18h de quinta-feira (caso a Oficina seja realizada pela manhã), até às 09h de sexta-feira (caso a Oficina seja realizada à tarde) ou até às 12h de sexta-feira (caso a Oficina seja realizada à noite). A aula termina mais cedo para que o Orientador possa preparar comentários por escrito sobre cada reformulação.

**Sexta-Feira**

A aula começa mais tarde para que o Orientador possa preparar comentários por escrito sobre a reformulação dos pré-projetos de documentário dos participantes.

I) Exposição das planilhas e conceitos de Desenho de Produção, Orçamento e Cronograma propostos pelo DOCTV IV.

II) Sugestões da Coordenação Executiva do DOCTV a partir de problemas recorrentes no processo de eleição da produtora pelo autor proponente.

III) Comentários sobre as reformulações dos pré-projetos de documentário.

# Formato de Apresentação de Projeto para os Concursos DOCTV IV

a. Visão Original

    01 página

    *(Descreva sua visão original sobre o processo contemporâneo abordado, a ser traduzido pela idéia audiovisual.);*

b. Proposta de Documentário

    01 página

    *(Descreva a idéia audiovisual. Não se trata de descrição do tema ou de sua importância, mas da proposta formal do filme. Ao descrever a idéia, o autor-proponente pode apontar documentários de seu conhecimento e/ou outras referências que tenham proposta semelhante.);*

c. Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)

    05 linhas para cada Objeto

    *(O documentarista se relacionará com o que/quem para levar a cabo sua Proposta de documentário? Exemplos: personagens reais; produtos materiais e imateriais da ação humana; materiais de arquivo; manifestações da natureza etc.);*

d. Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem

    15 linhas para cada Estratégia de Abordagem

    *(Como o documentarista se relacionará com cada Objeto eleito? Exemplos: modalidades de entrevista; modalidades de relação da câmera com os personagens reais; reconstituição ficcional utilizando personagens reais; construção de paisagens sonoras e/ou imagens abstratas; introdução proposital de ruídos sonoros e/ou visuais; modalidades de locução sobre imagem; formas de tratamento dos materiais de arquivo sonoros e/ou visuais; etc. Justificativa de cada Abordagem descrita. Justificativa estética do uso de materiais que NÃO ATENDAM ao requisito de Suporte Mínimo de Captação);*

e. Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL)

    01 página

    *(Imagens simulando proposta de captação e/ou edição de imagens, sugerindo possibilidades de enquadramento, de movimentação da câmera, e tratamento visual. Texto detalhando proposta de captação e/ou edição de sons,*

*sugerindo propostas de foco sonoro, tratamento sonoro, utilização de ruídos e sons ambientes, e utilização de músicas como ilustração ou escrita. Não serão aceitos materiais audiovisuais de qualquer natureza, como cd, dvd, vhs etc.);*

f. Sugestão de Estrutura

*(Sugestão de estrutura do documentário a partir da(s) Estratégia(s) de Abordagem. Não se pretende um roteiro a descrição definitiva do que será o documentário, e sim uma exposição de como o autor-proponente pretende organizar as Estratégias de Abordagem no corpo do filme. A apresentação pode ser feita livremente a partir de texto corrido ou blocado);*

g. Desenho de Produção

Formulário Padrão (Anexo II);

h. Orçamento (com previsão de impostos)

Formulário Padrão (Anexo III);

i. Cronograma de Produção

Formulário Padrão (Anexo IV).

# Projetos Selecionados em Edições Anteriores do DOCTV

# Vilas Volantes
# o Verbo Contra o Vento

Autor: Alexandre Veras
Estado: Ceará
Selecionado no Concurso DOCTV II

*Projeto adaptado para o formato exigido pelo Regulamento dos Concursos DOCTV IV*

**a) Visão original**

Há quinze anos, li a dissertação de mestrado de um amigo que tinha o seguinte título: *As vilas volantes, o verbo contra o vento.* Tratava-se de uma tentativa de trazer para os estudos sociológicos uma *escuta poética*, através das narrativas orais. Cinco pequenas cidades do litoral norte cearense (Tatajuba, Guriú, Jericoacoara, Chaval e Bitupitá) analisadas a partir da fabulação de seus habitantes.

O termo *vilas volantes* apareceu na boca de um dos entrevistados, e faz referência a essas pequenas vilas que vão mudando de lugar, fugindo da ação dos ventos, que desloca dunas inteiras cobrindo casas, ruas e às vezes cidadelas. Vivendo a constante mudança da paisagem física, alguns moradores guardam hábitos, tradições e histórias que vivificam, no presente, o passado nas vilas. Eles funcionam como mediadores e intérpretes da consciência e da memória coletivas, armazenada em pequenas histórias que têm a força daquelas sementes que, mesmo depois de séculos, mantêm intactas a capacidade de germinar.

Duas figuras arquetípicas atravessam o universo dos contadores de história, como escreveu Walter Benjamin ("O Narrador"): aquele que permanece e aquele que voltou de longe, porque um dia partiu. Um jogo de distâncias no tempo e no espaço. Ouvimos com prazer as histórias de quem nunca partiu, dando testemunho de uma distância temporal. O que permanece resiste, atravessando o tempo, afirmando algo em relação ao presente, algo que já foi e que tece a teia da experiência, transposta nas narrativas como forma de dar consistência ao vivido. Por outro lado, aquele que veio de longe (ou que partiu e voltou) traz no corpo as marcas das aventuras vividas e das histórias ouvidas nos *confins do mundo*. É o novo (travestido em experiências narradas) se insinuando no meio da tradição.

Abordar o presente nas vilas através das falas e gestos dos narradores locais é vislumbrar no cotidiano um tempo outro, distinto do tempo urbano da informação, tempo do imaginário e das narrativas, que reconecta experiência e linguagem. É a busca deste documentário.

**b) Proposta de Documentário**

Propõe-se um ensaio audiovisual enfocando o universo das narrativas orais em torno de cinco pequenas vilas pesqueiras do litoral norte do estado do Ceará. Nossa idéia é construir imagens que funcionem como canais de acesso a uma experiência do imaginário (sonoro e imagético) que atravessa o universo dos contadores de história desses lugarejos.

Através das narrativas dos contadores, pretendemos acessar o imaginário coletivo em torno dessas cidadelas volantes. Tentaremos figurá-lo em imagens do cotidiano dos contadores, cujos enquadramentos, as durações e os enfoques estejam afinados com seu universo – imagens plasticamente elaboradas, contemplativas, através do qual a temporalidade própria das narrativas possa escorrer. Assim, o documentário buscará o tempo da escuta poética.

Além das narrativas dos contadores e da exploração imagética da paisagem das vilas, este documentário terá como elemento central o objeto "canoa". Ele se relaciona à figura do velho pescador, filho de agricultor empobrecido de extração portuguesa que (pela sucessiva partição e amesquinhamento das terras) foi obrigado a voltar-se para o mar. Seu instrumento de trabalho, a canoa de quilha, é um vestígio da antiga perícia da construção da arte náutica portuguesa. No Ceará, a canoa é um emblema do litoral norte. Nas *Vilas volantes* desempenham um tipo de autoridade que é aparentada com a do sábio, algo venerável, mas ao mesmo tempo despótica e patriarcal. Porém, sua aura de venerabilidade torna-se, hoje, mais e mais débil, sobretudo para os mais jovens, escolados na sociedade de consumo. Aqui, a canoa será um *leitmotiv*, atravessando toda a estrutura do documentário.

**c) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)**

A trilha para chegar ao contador de histórias não poderia estar pré-definida. Ela nasce de conversas em espaços onde, tradicionalmente, as pessoas se reúnem para o salutar hábito da conversação aparentemente desinteressada, ao fim da jornada de trabalho ou nos momentos de folga: as bodegas, as mercearias, os barracões de fabrico de canoas, os alpendres das casas, os molhes improvisados à beira-mar, etc.

**Lugares/Paisagens -** Todo um conjunto de pequenas vilas pesqueiras que atravessaram o século como um modelo de permanência, indigência e estagnação. Vilas Volantes, ainda hoje, permanentemente ameaçadas pela ação dos elementos naturais – sobretudo a movimentação das dunas pela ação dos ventos assim como as marés.

**Personagens reais** - Nossos personagens pertecem ao grupo que ora denominamos: contadores de histórias. Seu perfil: 1) viveu o distanciamento temporal e/ou espacial; 2) é

um homem de senso prático, um conselheiro – e, por extensão, um realista; 4) não é dado a explicações; 5) possui uma visão de totalidade; 6) encontra-se em harmonia com a natureza e resguarda uma disposição infantil para ler o mundo – o que o faz entrar em choque com a desmedida instrumentalidade moderna, antecipando-lhe uma reveladora feição ecológica; 7) encara a morte com a naturalidade com que encara a sua história de vida. Deles, obteremos material visual e sonoro na forma de histórias ou casos:

**Histórias ou casos-** Os relatos são balizados por lapsos, pausas, lacunas. Estas, por seu turno, convidam a imaginação dos circunstantes a complementá-las. Mas não como uma esfinge ameaçadora – caso dos modernos veículos de comunicação. Assim, frequentemente, esta 'complementação', verificada no raconto da história, tende a distorcê-la, de modo a nela conformar também desejos e necessidades de uma comunidade (e uma comunidade pequena, pois, como vimos, o contador de histórias vive em um meio de artesãos). Em outras palavras, nessa complementação há espaço para a utopia, para a imaginação.

**A memória-** A estrutura da memória, para o contador de histórias, é algo que não aponta para a estrita fixação de dados – como na memória artificial do computador. Não se dissocia do fluxo histórico de uma coletividade, pela experiência comum de seu meio artesanal. Somente desta forma podemos perceber a lógica das condições de verdade que pontua sua representação da realidade. Uma representação essencialmente realista, mesmo quando utiliza-se do fantástico ou do esotérico para se efetivar.

**Produtos materiais da ação humana (utensílios)-** Um em particular, a canoa. À beira-mar, o primeiro brinquedo do menino das Vilas Volantes é uma canoa. Esta canoa tão-só pode sugerir uma verdadeira, como no caso da casca ou capemba de coco, como pode ser uma pequena obra de arte, armada com lenta precisão, seguindo rigidamente as mesmas etapas do fabrico de uma canoa em escala real. Mas se o minaturista faz alegria das crianças – e, cada vez mais a conveniência do turista –, a figura do fabricante de canoas é bastante reverenciada. Há que se confiar num homem assim, que desenha a exígua superfície em que os pescadores se equilibram em cima por cerca de dois quintos de suas vidas.

**d) Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem**

**Imagens dos Lugares/Paisagens - Abordagem e tratamento plástico**

Duas imagens emolduram esse trabalho: uma, no início, a cidade coberta pelas dunas, se deslocando para fugir da ação dos ventos, que alguns chamam de *vilas volantes*; outra no fim, as cidades submersas, fenômeno recorrente na construção de grandes barragens. Essas duas imagens aparecerão no vídeo através de maquetes através das quais simularemos o fenômeno de cobertura, que leva anos, num tempo acelerado.

Cada vila ocupa na geografia do local uma posição peculiar. Para cada localidade escolheremos alguns aspectos físicos a serem trabalhados. Nossa proposta de abordagem busca encontrar imagens que funcionem como cristais de tempo, através do qual a temporalidade própria das narrativas possa escorrer. Imagens construídas com um esmero plástico, alternando planos mais abertos, dentro da estética das paisagens impressionistas, com planos mais fechados onde um elemento da cena resista e se contraponha a algum fenômeno natural, seja o vento, a areia, as águas. A câmera mais contemplativa, move-se pouco e quando se move os movimentos são suaves e deslizantes.

**Personagens reais- Imagens do cotidiano e narrativas**

Nossos personagens serão trabalhados através de seu cotidiano. A idéia é que mesmo os depoimentos sejam captados no meio de ações do dia a dia, como conversas, atividades manuais, compras na bodega, cozinha, oficinas, caminhadas pelas ruas. Procurar as narrativas que surgem entremeadas com a vida. Alguns personagens principais podem sugerir a criação de um ambiente próprio para o depoimento, mas a tônica geral é que a fala seja captada sempre próxima à idéia de uma narrativa construída no emaranhado das ações vividas. Trabalhar momentos de pausa, onde o tempo suspenso e a distensão favoreçam a conversa solta onde surgem as narrativas. A câmera nesses momentos está sempre na mão, presente na cena, mas com uma liberdade em relação aos personagens que lhe permite trabalhar os espaços vazios do ambiente enquanto a conversa acontece. Um movimento de um personagem que sai de quadro e, nesse momento, a câmera (em vez de acompanhá-lo) permanece fixando o quadro no vazio da ação.

**A memória - Imagens-reminiscência**

Construir, a partir de *imagens-reminiscências,* uma tecitura que dê corpo ao verbo. Fugindo de uma relação de espelhamento, a lógica deste trabalho é a da memória e do

sonho. Em vez do espelho, a máscara. Para cada cidade, construiremos uma cena que explore uma lógica da imagem *fora do real*. Um encadeamento e uma construção cênica que explorem imagens da memória numa relação com o sonho. A reminiscência como marca de um imaginário coletivo que emoldura as experiências mas que não se encaixa perfeitamente em nenhuma delas. A utilização da voz off seguirá a mesma lógica, complentando o clima onírico.

**Histórias ou casos –Dimensão mágica**

Para cada vila escolheremos dentro das histórias narradas, uma que será trabalhada numa espécie de ficcionalização desrealizante. Explorar em cada uma dessas histórias a dimensão mágica, surreal, própria do imaginário popular. Diferente do que propomos no tratamento da memória, onde não há uma ação propriamente dita, aqui tentaremos recompor a ação, mas desrealizando-a, através da criação de lacunas, do espaço fora de quadro e da retirada de alguns elementos naturalistas da cena.

**Produtos materiais da ação humana (utensílios)- Abordagem e tratamento**

A canoa funcionará como uma espécie de prólogo do documentário e também de *leitmotiv*, atravessando toda a estrutura do trabalho. Os vários aspectos ligados a canoa, como construção, relações de trabalho, tipos de uso, nomes das embarcações, materiais utilizados, técnicas de manuseio e causos acontecidos, funcionaram como um elemento de ligação entre as vilas e seus personagens. A câmera assumirá relações diferenciadas para cada bloco de imagens. Nesse momento a canoa em sua materialidade será priorizada em relação aos personagens que apareceram apenas quando necessário e compondo o quadro como elementos coadjuvantes. Na voz off, teremos falas sobre vários aspectos da jangada.

**e) Sugestão de Estrutura**

Esta sugestão de estrutura se vale das narrativas de personagens/contadores abordados na dissertação ***As vilas volantes, o verbo contra o vento***. Evidentemente, durante o processo de realização do documentário, outros personagens de igual ou maior interesse podem ser encontrados e retratados. O documentário estará organizado em seis sequências: um prólogo introdutório e cinco “capítulos”, um para cada vila volante.

## Seqüência I

## Prólogo - A Permanência e a Pesca Artesanal

A canoa de quilha é um vestígio da antiga perícia da construção náutica portuguesa. Esse vestígio foi largado nas costas do Brasil há muito tempo. E tudo indica que, com o passar dos anos, ele modificou-se muito pouco: cavernas, carlinga, cambitos, cruzetas, dormentes, falcas e fateixas são termos do antigo jargão do homem do mar português. No Ceará, a canoa é um antigo emblema da costa oeste. Está próxima de um tipo cada vez mais raro: o filho de agricultor empobrecido de extração portuguesa que, pela sucessiva partição e amesquinhamento das terras, foi obrigado a voltar-se para o mar.

Esses homens levaram consigo uma aspiração diante da qual, os trabalhos do mar nunca contaram muito. Para eles, trabalhar a terra ("trabalhar no seco") e, especialmente, possuí-la, traz muito mais honra. Gostam de frisar suas raízes familiares e seu catolicismo. Nutrem uma ambígua animosidade contra mestiços e índios ("a cabocada") com os quais, de resto, acabaram se caldeando. Não raro, trata-se de pessoas de hábitos extraordinariamente regulares e comedidos e, não obstante a idade avançada, extremamente laboriosos.

Nas Vilas Volantes desempenham um tipo de autoridade que é aparentada à de um sábio. Algo venerável, mas ao mesmo tempo despótica e patriarcal. Porém sua aura de venerabilidade torna-se, hoje, mais e mais débil, especialmente para os mais jovens, escolados na sociedade de consumo. Em Camocim, por exemplo, os dois dentre os pescadores mais idosos da colônia, Gabriel de Barros e Domingos Molhado, jamais usaram bermudas, um dia que fosse:

—Porque é indecente.

À beira-mar, o primeiro brinquedo do menino das Vilas Volantes é uma canoa. Esta canoa tão-só pode sugerir uma verdadeira, como no caso da casca ou capemba de coco, como pode ser uma pequena obra de arte, armada com lenta precisão, seguindo rigidamente as mesmas etapas do fabrico de uma canoa em escala real.

Mas se o minaturista faz alegria das crianças – e, cada vez mais a conveniência do turista –, a figura do fabricante de canoas é bastante reverenciada. Há que se confiar num homem assim, que desenha a exígua superfície em que os pescadores se equilibram em cima por cerca de dois quintos de suas vidas. Na Tatajuba, Mané Pedro, tido como um dos mais hábeis construtores de canoas da região que vai do Camocim ao Acaraú, é motivo de orgulho para os habitantes do pequeno distrito. Ele encarna um dos poucos índices capazes de demarcar a singularidade da Tatajuba frente às outras Vilas Volantes. E compraz à

comunidade entrever a chegada de pescadores de Camocim, do Guriú, das Imburanas ou do Maceió, que optaram por deslocar-se até a Barra do Lago Grande, devidamente acompanhados das partidas de madeira necessárias para o fabrico de suas embarcações.

No imaginário das Vilas Volantes, a canoa é um ser essencialmente feminino. Mas talvez haja uma antedata para isso, pois a própria etimologia de uma de suas peças fundamentais, a carlinga, dá prova disso. A carlinga, bloco de madeira fixado ao cavernamento, imediatamente abaixo do banco da vela, e que contém o orifício que a abriga a mecha do mastro, é um termo que provém do escandinavo 'kerling' (ou mulher).[1] Somente em Camocim, elas são mais de trezentas. E, ao contrário dos botes, bastardos e barcos lagosteiros, a canoa é entendida como uma entidade essencialmente feminina e, quase inveriavelmente, assim é nomeada. Com nomes de mulher: "Cleide", "Flávia", "Adriana", "Ana Cláudia", "Joana"; de rosas: "Branca", "Dália", "do Porto", "dos Ventos"; de estrelas: "d'Alva", "do Norte", "do Mar, "da Primavera"; de aves: "Gaivota", "Graúna", "Jandaia", "Sabiá"; de peixes: "Piraúna", "Sardinha", "Tuninha"; de empréstimos da mídia: "Joelma", "Flipper", Rita Ly" (sic); de insultos: "Cunhã", "Rapariga"; de virtudes: "Boa", "Carinhosa", "Delicada", "Sumária"; de termos estrangeiros: "Air", "Chic"; de estabelecimentos comerciais: "Casa Vaulino"; de expressões ou gírias: "Vamucara", "Vai e Vem"; "Minha e dela"; de Santas: "Inês", "Luzia", "Maria", Joana d'Arc"; de Deusas: "Vênus"; "Diana"; de abstrações: "Delícia"; "Esperança" (curiosamente uma das menores), "Fé", "Torpor". Nomes que expressam muito das volições, frustrações, influências, enfim, da utopia de toda uma comunidade, cujo destino comum está assentado na pesca artesanal.

Uma canoa de porte médio perfaz cerca de sete metros e meio. As madeiras mais apreciadas para sua confecção são o louro, a andiroba e o cedro. A quilha é de mangue vermelho. As cavernas são de pequi, favela ou candeia. O mastro, os remos e o leme devem ser de madeira leve – geralmente o mangue ou a catanduba, mas nunca, por exemplo, o pau d'arco. As ferramentas utilizadas no fabrico são a serra, o arco de popa, a plaina, o machado e o enxó. No que diz respeito à seleção das madeiras, é interessante o depoimento de Francisco José de Brito, carpinteiro de Camocim:

> *De premeiro a gente fazia uma embarcação dessa, era só madeira escolhida. Hoje não tem mais escolha. De premeiro, era só o cedro a andiroba, o louro. Mas hoje, não têm mais essas madeira, não. Aí trazem uma madeira véia aí do Pará, a maracatiaia. É angelim, é pau d'arco, é todo madeira eles colocam em embarcação. De premeiro, as*

[1] Dicionário Aulete.

> *embarcação, as canoa, eram leve demais, porque a madeira, o cedro era bem maneirim, a andiroba era maneira, o louro era maneiro. Hoje não, as embarcação são pesada. De toda madeira se faz embarcação.*

Com ligeiras variações, as etapas no fabrico de uma canoa são as mesmas em todas a região das Vilas Volantes, como nos ensina José de Brito:

> Premeiramente a gente bota a quilha no picadeiro – no diques, como chamam. Depois vem a popa acolá. Aí, segundo, a proa. Aí bota as falcas, pra armar. A gente arma ela com duas casas de caverna.

Os dois pares de cavernas são postos ao centro. As falcas, ou madeiramento lateral próximo aos dormentes – ou borda saliente da canoa –, interligam proa e popa. Só então se dá início ao cavernamento, que é como o esqueleto da embarcação, sua estrutura interna. A etapa final é a calafetagem das tábuas do casco, que é feita com linho de tucum e breu.

Uma canoa leva geralmente uma tripulação de quatro pescadores. A estrutura hierárquica está intimamente relacionada à experiência deles. Há sempre um mestre. Ou seja, aquele que comanda a cana do leme, sentado no banco de popa, porque possui a "manobra mais safa". De sua posição o mestre tem uma visão que atravessa toda a embarcação na direção da popa – ou seja, no rumo em que ela segue – além de estar sempre de frente para os demais companheiros.

Esta segurança na manobra advém de um apurado senso de orientação que é bastante intuitivo. Um bom mestre, por exemplo é capaz de retornar a um pesqueiro farto(ou "marambaia"), explorado, com proveito, na véspera, sem a ajuda de marcações ou bóias.

A posição que o pescador ocupa na canoa é, assim, muito expressiva, pois quanto maior for a proximidade da popa, tanto maior sua experiência, como nos assegura Luís Quirino, mestre de canoa do Guriú:

> *Comecei a pescar lá na proa, no derradeiro banco e vim, do mei' para cá, e fiquei na popa (...). As responsabilidade é de quem vai atrás, na popa. O cabeiro pode até vacilar e a canoa encher d'água, mas a culpa é do mestre. Mas dois cabeiro bom também ajuda muito. Só que tem vento que vem botando força, nego se escora pro lado de cá, que quando chega em casa tá com a mão queimada que num pode segurar na colher. Porque a gente corre debaixo dechi temporal de vento, tem*

*hora que o pensamento da gente sai fora do crânio, porque a gente pega certos rochedo, certas dobra de mar que ninguém sabe nem como é que arrecebe eles, se pega de proa, se puxa pra se defender... E naquela hora, a gente faz revés e se defende, mas tem dobra de mar que faz uma cacuruta mais alta que essa casa. A gente só se defende mais, porque a gente é profissional, tem experiênça.*

*Mas já tenho passado muitos dias bons lá no mar. Que a gente gosta! Quando a gente arriba a rede, cheia de peixes, que pra desmaiar pra dentro da caixa é muito bom, viu? Mas também quando a gente tá debaixo dum leste, que a gente é só passando a mão na cara, tirando água que ele bota em cima, aí a gente tem vontade de criar asa pra voar, pra vim pro seco, e deixar a canoa lá.*

*E quando a gente corre noite escuro, que é noite de escuro mesmo, sem ter cerração, que o mar só se vê o branco da espuma? Aí é que é preciso o caba ter o pensamento bom, né? Tem que ter o pensamento bom, porque quando a gente chega no seco, perto do seco, a praia fica toda desconhecida, a gente fica tudo diferente. Esses coqueiral que a gente vê, fica aqueles monte preto na vista da gente. E aí a gente sair dessa cerração pra entrar nessa boca de barra e num errar o canal? Precisa ter prática.*

Os cabeiros, aos quais Quirino faz alusão em seu depoimento, são os que ocupam o centro da embarcação e se ocupam da vela, manejando-a por meio de cabos. Não se usa luvas, daí que as mãos de um cabeiro depois de uma ventania mais forte fiquem em carne viva – ao ponto de lhe ser impossível segurar a colher nas refeições, quando torna à casa.

Importante, constatar o quanto o mestre de canoa é também um homem dotado de um alto senso de psicologia humana ("tem que ter o pensamento bom") para administrar diuturnamente o comportamento do grupo, muitas vezes sob condições bastante adversas, como, de resto, está destacado neste relato. Além disso, seu senso de orientação é extremo, um sentido sexto agregado aos demais.

Naturalmente, devido ao crescente aumento do número de pescadores, ao longo dos anos, ocorreu uma correspondente escassez do pescado. Especialmente em águas mais rasas. Ainda que essas não sejam predadas pela pesca industrial. Os pescadores de canoa, no entanto, são quase sempre tentados a atribuir esse decréscimo menos ao fator demográfico e mais à "sabedoria dos peixes". Ou seja, com o passar dos anos, os peixes

foram aperfeiçoando sua capacidade de escapar dos ardis mais convencionais dos pescadores. Isto explicaria, por exemplo, o porquê de hoje em dia ninguém mais conseguir pescar com fio de tucum, como ao tempo de seus avós. Embora em Almofala – que já está um tanto fora do eixo das Vilas Volantes, mas numa região próxima, e onde persiste uma tênue identidade em torno da cultura tremembé –, exista um solitário pescador que ainda faz uso de arco e flecha. O último dos moicanos?

Até cerca de vinte anos atrás, a canoa esteve intimamente associada à estrutura da família nas Vilas Volantes. Em geral, o proprietário era o mestre, que a havia herdado do pai, e estava sempre disposto a abrir uma vaga na proa para o filho ou o genro. Contudo, a otimização dos meios de produção, através da pesca industrial, em Camocim, já modificou bastante este panorama. E nos dias correntes há um crescente número de pescadores que trabalha para um proprietário. Esta situação – onde usualmente o proprietário retém metade da produção – lhes é bem mais desfavorável.

**Seqüência II**
**Tatajuba, ou O Naufrágio do Elba**

O primeiro detalhe que se destaca na paisagem da Tatajuba são as ruínas de uma antiga capela, do lado de lá da barra do Lago Grande. O mapa do Departamento de Serviços Geográficos (DSG), de 1972, baseado em fotografias aéreas de três anos antes, que eu portava comigo, ainda registra o povoado na margem leste da foz do Lago. Ou seja, na margem oposta à da Tatajuba de hoje.

Contudo, em 1969, o processo de imigração já devia estar bastante avançado. A maioria dos habitantes da antiga Tatajuba optou por terras mais ao interior. Mudaram-se para Vila Nova, um núcleo de casa que tornou-se, inclusive, maior que a Tatajuba atual.

Da antiga vila, restou apenas e emblemática capela em ruínas que, à exemplo da nova, dominava o sítio de um ponto elevado, antes que este fosse totalmente encoberto pela ação do vento deslocando as dunas. Mais além, fora de vista, há um pequeno ajuntamento (ou 'rua') de casas que foi tudo o que sobreviveu do antigo vilarejo. Este núcleo isolado recebeu, posteriormente, a peculiar alcunha de 'Rua sem Deus'.

Há um evidente tom de nostalgia na forma como os habitantes referem-se à antiga vila:

—*Tinha muita casa ali. Aquele casaral todo da Vila Nova era ali* – diz Vicente Pedro. Acrescentando em seu característico tom de fleuma — *o morro andou apertando eles lá também.*

De outro modo, é de se observar, aqui, a animação e o poder atribuído ao 'morro'. Este quase que personifica uma entidade viva, anímica, um ser de moto próprio, travando com o homem um permanente embate. De outro modo, a Tatajuba, pequena e isolada, sem energia elétrica e sequer um único televisor, não nutre maior interesse pelo jogo político local, manobrado pelas famílias camocinenses.

Atualmente, apenas dez canoas saem regularmente para o mar. É um número reduzido. Em média, como sabemos, cada canoa conduz quatro pescadores – incluindo o mestre. Teríamos, assim, cerca de quarenta pescadores profissionais. Na Tatajuba, não há currais nem se faz uso de qualquer outra embarcação de maior porte, bote ou bastardo, senão canoas, e as técnica mais artesanais de pesca: linha e rede.

Quarenta pescadores. Este número é o resultado de um vigoroso decréscimo. E esta queda no número de pescadores em atividade se deve à progressiva escassez do pescado em águas rasas. Todos são unânimes nesse ponto: o peixe está se tornando mais escasso.

Essa dificuldade, curiosamente, é mais atribuída ao peixe que ao homem. Trata-se do conhecido argumento da "sabedoria dos peixes". Isto é, com o passar do tempo, os peixes criam novas defesas e resistências diante dos métodos de pesca. Atualmente, por exemplo, o peixe estaria aprendendo a se safar do náilon – não obstante este ficar "da qualidade da água" – ou seja, transparente.

Um dos nossos personagens de é um homem carismático, cujo nome transpôs os limites da Tatajuba: Mané Pedro, hoje em dia um dos mais solicitados construtor de canoas das Vilas Volantes ("Fiz pra mais de cem canoas, já perdi a conta"). E de acordo com o experiente mestre de canoa Luís Quirino, do Guriú, ele mesmo dono de duas canoas feitas pelo carpinteiro:

—*Construtor, carpinteiro que constrói embarcação de canoa melhor aqui nessa área de Camocim até a Barrinha do Acaraú, que eu tenho alcance do meu entender, é o Mané Pedro da Tatajuba, mesmo, Manéu Pedro da Tatajuba!*

Mané Pedro é um homem robusto, moreno, de não mais de cincoenta, olhos miúdos, injetados. Os braços gesticulam largamente. Sobretudo quando discorre sobre sua própria saga: ele passou de roceiro e pescador eventual a construtor de canoas e proprietário da bodega mais sortida da Tatajuba. De sua vida diz:

—*Se eu fosse lhe contar dava um rumance.*

A história de Mané Pedro reflete a imagem do estímulo e da audácia. Uma imagem compatível com o modelo que ele representa na comunidade. Ele prossegue anunciando o surgimento de uma idéia:

*Aí um dia, eu capinanado, mais ou menos uma hora dessas [cerca de onze e meia], capinando e pensando – porra, mas se eu pudesse fazer uma canoinha pra mim era muito bom! Mas cadê o dinheiro? Pensei: eu vou comprando um materialzim aqui, devagarzim, comprando uma popa... Quando foi com um ano que eu pensei isso, eu tava com o material pronto. Aí pra mandar construir tinha de pagar a mão-de-obra. Eu não fazia nada. Fiquei mais uns dias por ali... Tinha uns bacurauzim... Engordei. Vendi. Arranjei o dinheiro de pagar. Aí chamei o homem pra fazer a canoa.*

Neste ponto ele salienta sua capacidade de aprender observando:

*Ele vei' fazer a canoa, armou aquele negócio por ali... Aí deiza qu'eu tinha um serrotim véi, coisinha de nada, que fazia um portãozim, mas canoa não fazia. E ele trabalhou lá naquela peça... E eu disse: 'rapaz, me diz uma coisa, dá licença nessa madeira aqui, qu'eu vou cortando. Aí ele riscava a peça, eu cortava. Ficou pronta. Passou seis meses pra lá, a canoa ficou ruim.*

Em seguida, ele salienta sua determinação de experimentar por sua própria conta e risco:

*Aí eu já tinha comé que fazia. Pensei, tirei metade da canoa, armei do meu jeito: ficou boa. Aí quando foi com um ano à frente, o negócio tava melhorando, eu disse: 'vou fazer outra canoa. Mas tem uma coisa, quem vai fazer agora é eu mesmo. Fiz a canoa: ficou boa!' Vei' um cara bem d'acolá e disse: 'Rapaz, essa tua canoa é boa pra carái!, faz uma pra mim também'. E eu diche: 'é, eu num sei... Já fiz uma, faço outra, né?' Aí ele trouche o material, eu fiz, ficou boa também!*

Adiante, ele narra a complexidade que foi passar das canoas de fundo chato – que fizera até então – para as de quilha, de noites de insônia procurando soluções, de esboços feitos no papel, das crescentes encomendas e, naturalmente, dos três atributos básicos de suas embarcações: a resistência, a beleza e a velocidade:

*O segredo pra andar: o banco de mastro tem que dar dois terços do comprimento no rumo da proa.*

Pois, segundo ele, pequenas diferenças, coisa de centímetros no ajustamento da mastreação, compromete o desempenho da canoa. O sintoma do bom ajuste, aliás, é a cana do leme. Cana do leme leve, canoa ajustada. Porém antes de atingir essa leveza, é necessário um período de testes, no mar: 'alterando aqui, ali, o banco de vela e a carlinga'.

Mané Pedro, para justificar a derrota de uma canoa sua na regata de Camocim, chega a reportar-se à Fórmula-1: 'o cara que vai dentro tem que saber amanobrar, porque senão...'

Além disso, ele diz encontrar maior beleza na sua 'fôrma' – que opta por um aclive mais suave na proa das embarcações – que na de seus rivais, os carpinteiros de Bitupitá, que produzem canoas mais roubustas e de proa bastante aprumada.

É certo que seu prestígio como carpinteiro é uma das poucas referências que distinguem Tatajuba das demais Vilas Volantes, conferindo-lhe algo especial.

Porém mesmo a expansividade de Mané Pedro, em seu tom um tanto pícaro e façanheiro, não é páreo para a irreverência de Burica. Num povoado onde a carência de opções de lazer é ampliada, especialmente, pela consciência das facilidades modernas em Camocim, a apenas três léguas de distância, esta carência é preenchida por uma maior interpessoalidade nas relações. É neste sentido que Burica obteve uma liberdade tal para distribuir apelidos e impropérios que, dificilmente, seria tolerada na boca de uma outra pessoa. Ele é o histrião, o *clown*. O programa cômico televisivo sem televisão. Ao vivo e em cores. Mas, ao mesmo tempo, um pescador experiente e, para além, uma espécie de filtro da consciência coletiva. E do que nela há de mais crítico.

Não se pode, por exemplo, deixar de perceber o traço de rivalidade que há entre agricultores e pescadores, no comentário destas redondilhas ditas num ritmo alucinado e bastante recitativo:

*A fartura do sertão*
*É leite, coalhada e queijo.*
*Tirante essa fartura*
*Outra fartura eu não vejo.*
*Não é que nem no Ceará,*
*Que é o siri, o caranguejo,*
*Preá, maneco-de-coca*

*Ulundrengo, sacolejo*

Note-se, aqui, esse curioso senso geográfico – bastante disseminado entre a população praieira – que identifica o Ceará ao litoral, e toma o Sertão – que, de resto, leva nítida desvantagem na enumeração de suas riquezas – como uma região à parte. Os termos do final, 'maneco-de-coca' (muito provavelmente maneco-de-cócoras), 'ulundrengo' e 'sacolejo' constituem boa matéria para dicionaristas.

Porém o tema mais glosado por Burica, a pedidos, trata-se de um pequeno incidente, o supramencionado naufrágio da lancha Elba. a embarcação provinha de Camocim, quando desabou uma pesada tempestade. Passou lotada pela barra do Lago grande, seu destino, indo parar ao largo do Guriú. Burica moldou muitas variantes da história. Todas em verso. E a cada raconto, incorporando novas nuances.

É impressionante o grau de receptividade que a história encontra entre os pescadores. Em parte por envolver caracteres reais, seus conhecidos, em uma situação excepcionalmente vexatória.

Escolhemos uma das variantes breves da história. Há uma razão para isso. Ao contrário das longas elas possuem – surpreendentemente – uma estrutura menos rígida. E, se perdem em unidade, ganham na improvisação – que, de outro modo, está mais próxima da volatilidade das vilas (e de suas histórias). Nenhuma das variações longas, por exemplo, possui um final com efeito comparável ao da vivacidade dos dois últimos versos da versão abaixo:

*A Elba vinha subindo*
*Da bando do Camocim.*
*Andando debaixo d'água*
*À moda submarim.*
*No meio da alfição,*
*Uns vestido, outros quase nu,*
*Só não morreu todo mundo*
*Por causa de um isopor*
*Da Risca do Guriú.*
*Eu vou disser essa história,*
*O pessoal vão e acham graça.*
*Mas vamos falar da Dona Livana*
*Que escapou num pacote de bolacha.*

Nesta peça, narrada com o corpo inteiro, estão contidos muitos elementos que referenciam o sentido de comunidade em Tatajuba. Primeiro, fazer uma lancha rudimentar capaz de mover-se como um submarino. Ou seja, há consciência de que se vive numa região ainda não beneficiada pelas facilidades mais básicas da tecnologia moderna. Argumento reforçado pela frágil e providencial bóia de isopor – que também demarca a ausência de uma guarda marítima, que pudesse agir num caso assim – e, ao final, pela alusão ao improvissadíssimo salva-vidas.

Por fim, há o aspecto que aponta para a imensa significação do evento para os habitantes da vila. Isto é, o episódio, que não renderia mais que uma nota de jornal em Fortaleza (ou talvez, nem isso), representa uma espécie de marco na vida de toda uma comunidade. E, aqui, podemos pensar, ainda uma vez, na diferença entre informação e relato oral (narrativa, história) da forma como entende Benjamin. Ou seja, a informação jornalística consome-se no ato mesmo de sua exposição, só tem valor naquele instante para, logo depois, esgotar-se enquanto moda. Já a história contada é incorporada à experiência do ouvinte. Trata-se de uma lição de vida, um conselho, que, não importando a forma como é transmitido – seja em breves provérbios, em longas histórias, ou em anedotas – vincula o senso de destino coletivo à subjetividade de ouvinte.

**Seqüência III**
**Guriú (ou A Gênese Segundo José Cândido)**

Há no Guriú uma associação comunitária e um padrão de organização social mais complexo que na Tatajuba. E é uma ironia do destino que a sede desta associação esteja, hoje em dia, no velho casarão dos Marques – uma família que durante muito tempo controlou com mão-de-ferro os destinos da vila. Caboquim Marques foi, até meados da década de cincoenta, sinônimo de mando, no Guriú.

Entre os moradores mais antigos, José Cândido Araújo sem dúvida se destaca. Não só por, aos 82 anos, ser o mais velho dentre eles, mas, sobretudo, pela integridade de seus relatos. Eis sua versão para o início do povoamento do Guriú:

*Antigamente aqui não tinha morador. Os morador morava lá nos matos. Chamava-se Fazenda. E adepois esses troncos de meu avô, meu bisavô, se colocaram aqui, que eles eram de Portugal. Vieram com a famía deles e mais outras famía: a famía Franco, a famía dos Afonsos – o pai de Raimundo Afonso –, e outros também que não era filho daqui, que moravam no lugar dessa igreja, o Zé Vicente. Lá no Serrote tinha uma famía Zé Vicente, mas esses daqui é outro povo, e esses de lá é da caboqueira, dessa raça de índio. Antão-se adepois, eles moravam aqui. E toda boca da noite os povo vinha passear aqui: 'vamo passear lá nos Araújo! Lá no Morro', que era o nome daqui. O primeiro nome daqui, deram o nome de Morro. Depois-se de morro, tinha uns terrenos de meu avô, ali do lado de cima, que era da famía Jacinto. Era uns poucos de irmão. Aquela terra até o Mangue Seco antigamente era deles, sendo o terreno de meu avô mais por cá. Lá chamava Guriú e aqui chamava Morro. Então o pessoal foram vindo, e foi aumentando mais o povo, aí botaram o nome de Guriú. Lá era Guriuzim, aqui é o Guriú. E acolá morava um pessoal que era a cabocagem. Era acolá, lá na linha dos mato. Vinha de perto da baixa grande até acolá, na derradeira ponda chamava-se Fazenda. Lá é a Fazenda, aqui é o Guriú. E aqui aumentou até muita gente. Depois mudaram uma parte pro Serrote e outras pro Camocim. E depois chegou um pessoal aqui de fora, que os troncos deles é da Serra. Depois eles casaram nas famías lá do Lago Grande e vieram de arrevestando, fizeram umas casinhas por aqui. Era a famía Marque. Quando eles chegaram, eram mais vivo, e disseram: 'nós vamo se apossar disso aqui'. Os outos eram besta. Aí marcaram. Da donde a marinha botou, eles tiraram uma légua de terra pra dentro, e ficaram mandando como dono. E foram pelejando, até que tiveram ramo de rico. Depois Antônio Marque tirou uma légua de terra do irmão dele, e ainda mediu do marco pra diante outra légua: foi esbarrar no meio da mata, se apossando. Agora, quando ele chegou lá na marca chamada Barro, aí uns sujeito que era lá dos Tucum, aí botaram eles pra correr de lá. Mas depois eles foram entrando porque compraram. O pessoal comprava terra daqueles proprietário do Lago Grande por um pedaço de fumo. De lá pra vim pra cá, só vinha até a metade da Baixa*

*Grande. E eles vieram, morando. A estrada era por aqui. Estrada não, eu conheci uma vareda. Passava de mês que não vinha ninguém pra cá. A vareda, 'cê ia pra lá hoje, como era com amanhã, você vinha, tinha lugar que você não num enxergava seu rasto. Rasto de caça: porco-do-mato, rasto de veado, rasto de caça miúda, rasto de onça de todo tamãim. Porque era uma mata, uma matona, madeira grossa. E hoje não tem mais: cabou-se.*

Como vemos, José Cândido situa sua família como das primeiras a chegar ao Guriú. Com isto ele indica aos mais jovens que, um dia, a família à qual pertencem foi proprietária, e, sendo uma das pioneiras, em tese, deveria ainda sê-lo. Assim, por uma modalidade de direito natural, da mesma forma que Adão, o primeiro homem, desfrutava das primícias do Paraíso, a família Araújo, na sua condição de pioneira, deveria também desfrutá-las. Além disso, só o fato de o nome de sua família, durante algum tempo, ter-se confundido com o nome do lugar ("vamos passear lá nos Araújo") é bastante revelador, no sentido de indicar seu pioneirismo, sua precedência. E, em um ponto mais avançado de seu relato, quando ele próprio se apresenta, o faz da seguinte forma:

*Dos mais véi que tem aqui sou eu, José Cândido Araújo. Nossos tronco era de Portugal. Agora, a famía Araújo é misturada com Dias e Cruz. Esses Cruz que tem nas abas de Granja, por acolá... Um Coronel muito vivo, Coronel Luís da Cruz.*

Segue-se então um aspecto notável. Trata-se da forma como José Cândido apresenta seu inventário dos topônimos do Guriú. Ele sempre o faz por contraposição a um outro ("lá chamava Guriú, e aqui chamava Morro"; "Lá era Guriuzim, e aqui era Guriú"; "Lá era Fazenda, aqui é o Guriú"). Este constante balizamento do espaço é empreendido como se, a todo instante, a existência do Guriú, em si, estivesse ameaçada. Mas não tão-só sua existência física. Aqui, acima de tudo, sua existência histórica, o distanciamento temporal, destilado pelo próprio José Cândido, é que se encontra sob ameaça. Um cortejo de famílias ("troncos"), tipos, rostos e nomes que, de outra forma, não recebeu absolutamente nenhum registro – fotos, cartas, documentos – e que desaparecerá junto com ele. Portanto, é esse distanciamento temporal, que povoa sua imaginação e fantasia, que está ameaçado.

A estrutura narrativa de José Cândido é análoga à daquele contador de histórias que é sempre capaz de retirar uma nova história da história que está sendo contada, como a Xerazade de *As mil e uma noites*. Por ele, a despeito da idade, teríamos avançado ainda mais madrugada a dentro, tal o prazer com que relatava suas reminiscências. Seu tema central é uma genealogia que, na medida em que avança com seu inventário, abre, de quando em vez, uma janela digressiva que ressuscita um episódio.

À certa altura de seu relato, ele dá notícia do primeiro investimento de monta no Guriú: uma salina. Os salineiros provieram do Rio Grande do Norte, capitaneados por um tal Solano:

> *Solano chegou aqui em oito [do sec. XX], era em que eu nasci. Ele chegou em junho de oito, e eu nasci em julho, um mês adiante. Deles lá, branco só tinha dois que eu vi, foi o Chico Carreiro, que morou no Parazim, e o Zé Carreiro, irmão dele. Tudo era negro da banda de Macau, Areia Branca, Mossoró, [noroeste do RN]... E voltaram tudo. Foi Estevão Louzada quem passou o aterro no pontal de Jurema. Uma vez eu cai no lago pra pegar o chapéu dum camarada, bati com a água bem aqui [demarca com a mão em lâmina a altura do tórax], meu pés entrou assim, que quando eu fui arrancar, relou e coçou. Meu pai disse aschim: 'Meu fí, é o cascão véi do sal'.*

De início atentemos para o modo como José Cândido conecta os acontecimentos do passado à sua própria individualidade. Isto está bem demarcado, quando conta da chegada de Solano, o capataz dos salineiros ("chegou na era em que eu nasci"). Aqui, mais uma vez reaparece o preconceito étnico. Dentre os salineiros, ele nomeia apenas os irmãos Carreiro. Ou seja, os únicos brancos, pois os demais era "tudo negro da banda de Macau..."

A constatação da existência da antiga salina advém de uma situação prática: resgatar um chapéu. Ela se dá fisicamente, e deixa marcas no corpo, pois a crosta do sal, sedimentada em depósito ao fundo do lago, rala-lhe os pés. Só após o acidente, seu pai lhe confirma então que ali houve uma salina.

De outro modo, observemos agora com que concisão psicológica ele traça dois perfis. Inicialmente, o de Rufino de Barros, um criador de gado, "o primeiro rico do Guriú":

> *Criou muito e não deixou nada pros filho. Essa baixa aqui era chei' de tanque do gado de Rufino de Barro beber. Eu vi ele, veim,*

*atrepado num caixão dessa altura, de botar farinha, cheim de garrafa seca. Os calçado, de premeiro, era interessante, era como os dos índios, era um tamancão. E ele com os tamanco no pé, sentado em riba do caixão batendo assim [bate com o nó dos dedos da mão no assento do tamborete]. Rufino de Barro, bebendo cachaça e trocando uma vaca ou uma novilha por meia garrafa de cachaça...*

A primeira frase resume o conteúdo proverbial do perfil. Através dela ficamos sabendo que Rufino de Barros dissipou seus bens. Bens, aliás, que não eram parcos, e foram obtidos não sem algum esforço uma vez que "criou muito" e os baixios eram cheios de "tanque do gado de Rufino de Barro beber". Note-se que, em nenhum momento, há da parte de José Cândido, qualquer crítica direta ao comportamento de Rufino de Barros. Com efeito, não somos sequer informados dos motivos que o levaram ao vício. E, no entanto, somos capazes de pressentir a ociosidade do velho criador alcoólatra, martelando com os tamancos no caixão onde estocava as garrafas vazias – com que demarcando um tempo igualmente oco. Ou ainda através da hipérbole final, capaz de dimensionar sua fragilidade e nível de adicção ("trocando uma vaca ou uma novilha por meia garrafa de cachaça").

O segundo perfil surgiu quando José Cândido discorria sobre as famílias que chegavam periodicamente ao litoral tangidas pelas secas. Uma dessas famílias de arrivistas, os Ferreira, conseguiu firmar-se comerciando:

*O véi era um tal Zé Ferreira Vintena. E diz que os caxeiros vinham vender fazenda. Quando chegavam:*

*—Seu Zé Ferreira, cê num quer comprar uma fazendinha, não?*

*—Rapaz eu num tô quase podendo comprar... Mas se cê quiser me vender fiado, eu compro.*

*O comerciante ia, vendia a mercadoria.*

*—Tal tempo, Seu Ferreira, eu venho por aqui; [aí] 'cê me paga.*

*—Tá certo.*

*Quando chegava o tempo, o homem vinha:*

*—Bom dia, Seu Ferreira!*

*—Bom dia, Seõr!*

*—Hoje eu vim, Seu Ferreira, sobre o nosso negócio....*

*Disse [Seu Ferreira]:*

*—Eu nunca lhe vi!*

*—Oh, Seu Ferreira, tal dia que eu andei aqui, assim, assim, assim...*

*—Eu nunca lhe vi.*

*Pois-se o homem atornava a falar. [E seu Ferreira]:*

*—E pode ir-se embora, se não eu chamo o Julião Mato-Verde, o Mané José Fabulagem, o Pedro Afia-Afia, e dê`stá que eu lhe mando meter os paus. Cê vai mais do que danado.*

*E o caixeiro se mandava...*

Este relato guarda um eco da história de trancoso. Da forma da história de trancoso: o viajante ingênuo, o comerciante velhaco, a visita, o negócio fechado a prazo, o retorno em cobrança, o calote, a ameaça, a fuga. Mas, no entanto, ela é empregada para esboçar um caráter real, o comerciante Zé Ferreira Vintena, notório mau pagador, na região. E esse esboço é extremamente eficaz, pois a despeito de sua ausência de atributos – uma vez que há só dois adjetivos em todo relato – “fiado” e “danado”, e, a rigor, nenhum deles referindo diretamente o comerciante – somos perfeitamente comunicados da essência do caráter de Zé Ferreira. Tanta concisão nos lembra, ainda uma vez, que “metade da arte narrativa está em evitar explicações”. Mas, no atacado, a forma como o relato se estrutura nos lembra Lukács, para quem as formas são sociais. Só assim é possível entender que um episódio adulto, entre adultos, contado por um adulto, possa ser expresso através de uma forma aparentada da história de trancoso, de uma forma empregada para crianças—embora não infantil.

De qualquer forma, o senso de utopia de José Cândido situa-se no passado, com sua superabundância de recursos naturais: a caça fácil, a pesca farta, a mata exuberante, etc. Um exemplo disso é o modo como evoca a pesca do camarão:

*Antigamente se pescava de dez litro e meia quarta de camarão. Ficava encarnadim, encarnadim, que a gordura ficava se derretendo. E hoje, se pesca nos lago ou nos rí ou lá no mar daquele, detamãim, quando cozinham o caldo, parece que cozinhou foi mandioca. Num tinge nem o caldo em que cozinhou. De primeiro, ficava era amarelim aí...*

Como vemos, para ele, não só havia mais quantidade, mas igualmente maior substância, pois à ausência e neutralidade do branco ("parece que cozinhou foi mandioca"), ele contrapõe os energéticos amarelo e vermelho ("encarnadim", "amarelim").

Até agora, nos limitamos a expor o traço mais prosaico da narratividade de José Cândido. Mas esta possui também uma dimensão fantástica – ainda que, mesmo essa dimensão seja balizada pelo cotidiano. É o que ocorre no relato a seguir:

> *Eu vou contar uma história. E eu lhe contando, o senhor pode mandar pro céu ou pra onde quiser. Acolá tinha uma véia, eu era rapazim, eu ia pra véia me ensinar a rezar. A véia era casada com o finado Chico de Barro. Morava acolá, ela. Tinha uma fía dela que diz que era rapariga. Um dia eu saí da casa da véia bem dez hora. Quando eu cheguei perto daquela castanhola, e olhei e vi um praneta sair daqui assim. Parecia um aparêio. E vinha, e vinha, e vinha, e eu espiando. Q quando aquele praneta que vinha igualou com o Guriú, aqui mermim, o praneta baixou tanto na minha vista que clareou a terra todinha. Demorou um pedaçim, a gente viu aquele estrondo. E esses peixes, deu um espanto dentro desse rí, que chega parece que balançou a terra. Quando foi no outro dia, vei um povo lá do Tracomé, uns conhecido:*
>
> *—Mané Cândido – Mané Cândido era meu pai – tu notou aquela estrela que caiu, deu um estrondo tão grande na terra?*
>
> *E Papai disse:*
>
> *—Pois 'cês acreditam, o estrondo deu, mas aquela chiadeira, depois, que nós escutamo, com mais de hora, foi o peixe aqui dentro desse rí.*

A história acima demarca um leque de temas que estão progressivamente definhando. O repertório do contador de histórias está se afastando progressivamente do fantástico. Histórias de botijas, visagens, maus olhados são cada vez mais raras, na medida em que a informação de cunho jornalístico as atinge. Essas histórias fazem parte de um passado recente que, no fim das contas, tende a desaparecer sem deixar vestígios, na proporção que o mundo caminha para a uniformização cultural, ainda que dentro da mixórdia de estilos característica da era pós-moderna, com sua ênfase na imagem e seu epicentro em cidades como Los Angeles (Hollywood) e Atlanta (CNN). Assim, para a América Latina, talvez reste

uma tênue possibilidade de redenção dessa experiência tradicional, certamente não através da sociologia ou dos estudos antropológicos, mas através das artes – e, em especial, da literatura.

**Seqüência IV**
**Jericoacoara (ou A Mulher no Traje de uma Galera)**

Jericoacoara, que antes era uma ilha de isolamento e sossego, prosseguiu sendo uma ilha – mas agora em sentido contrário: movimento, informação, variedade. Projetos de energia solar convivendo lado a lado com possantes carros de tração, pousadas com piscina, pizzarias, sorveterias, etc. É provável que, dentro de poucos anos, se extingam os traços de identidade que a vinculava mais estreitamente às Vilas Volantes. Mas é igualmente certo supor que as outras vilas levarão mais tempo para atingirem tamanho estágio de transformação, ou mesmo para esquecer Jericoacoara. E, nesse sentido, menos pela afluência turística e mais pelo espaço esotérico que ela, um dia, representou, antes de ser desencantada por fortalezenses, sulistas e gringos. Pois, num passado recente, quase toda criança das Vilas Volantes depositou, em Jericoacoara, metade do reino encantado, tal a forma enigmática com que os adultos se referiam a ela.

Mesmo hoje em dia, Seu Vicente Cruz, um experiente pescador de Jericoacoara, se espanta com o fato de as hordas de turistas, que diariamente esquadrinham cada metro quadrado do Serrote, ainda não terem se deparado com seus encantos (“encantes”). Parece que estes se faziam mais presentes no passado:

> *Aí se ouvia galo cantar, dentro daquelas grutas. Tinha noite que você tava pescando ali no mar, via tudo iluminado como numa cidade. Tudo aquilo a bico de luz. Cê via pedra por pedra. Os pescador iam pescar, cum pouco mais aquelas muier alva, loura, o cabelo chega batia na cintura, tomando bãim, na bera d’água. Na boca daquelas grutas se via muier sentada, se via gente falar, se via gritar, se via tudo.*

Mais interessante – e talvez menos óbvio – que discutir o motivo do desaparecimento dos “encantos” (“encantes”), é indagar por que a convivência passada, em meio a entidades e acontecimentos tão extraordinários, não geravam um permanente temor coletivo. O próprio Seu Vicente nos antecipa uma reveladora teoria neste sentido:

*Medo? Ficava não. Isso aí a gente sabia que era encante. Quando era assim pro mês de dezembro, ele [o serrote] dá estrondo que balança a terra e num se desencanta. Mais pruquê todo encante que existe, não só esse aí não, é no Ubajara, nessas serras por aí todo existe encante, pruquê num é coisa desse nosso mundo. Pruquê o premeiro mundo, de Adão e Eva, durou seis mil ano. Aí existia fada, existia herói, existia espêi, talismã, essas coisa. Pois bem, agora, depois que o mundo acabou-se, com o dilúvio, essa geração de Noé pra cá, todo encante ficou no que era. Isso aí é coisa do premeiro mundo, num tem mais quem desencante. As água subiram, subiram, matou toda geração que existia, e quando secaram, tudo ficou no que era. Isso aí é coisa dechi premeiro mundo.*

Destacam-se, aqui, traços de um messianismo católico mesclados à imaginação profana que nos oferece um subproduto híbrido aparentado das surperstições e mistérios da Idade Média. As fadas, os heróis, os espelhos [mágicos?], os talismãs dividem o mundo em um tempo aferrado ao catolicismo de motivos populares. Daqui também podemos inferir o quanto Jericoacoara situa-se, no plano das idéias, na encruzilhada entre o Litoral Noroeste e a Serra Grande. Pois é bastante sintomático que, para este pescador – ele próprio filho de um retirante provindo da Serra Grande[2] em 1915 – os encantes hajam sido preservados no cimo das serras – sendo estes, de resto, os sítios onde estão sepultos seus antepassados.

De outra forma, curiosamente, a inofensividade dos ‘encantes’ reside no fato de eles não poderem ser desencantados. Ou seja, os ‘encantes’ por pertencerem a um tempo pré-diluviano estão condenados a jamais assumir uma configuração real. Uma real ameaça. Assombram apenas. São espectros, visagens, almas penadas. Rondam, mas não interferem. Vivem num plano irreal. Ou seja, reprimidos. Não tem o controle de sua própria realidade, por isso “vazam” para a nossa, mas sem “vogar”. Apenas como imagens, em geral, infelizes ou reprimidas.

Mas nem todos os ‘encantes’ se furtam ao comércio dos homens. Como exemplo, podemos citar as histórias em que bichos se transformam em homens. Embora não definitivamente. Mas por períodos rápidos. A não ser que, para adquirir a forma humana, o

---

preço seja a morte da forma animal de modo ritualístico – onde há uma densa radicação pulsional.

Neste caso, podemos incluir a história de Honorato Cobra – que, no Norte do país, na Amazônia, é conhecida como Cobra Grande, Cobra Norato (de onde o poema de Raul Bopp). Ela nos foi relatada por Ernesto Barros:

> *Você nunca ouviu falar da história de Honorato Cobra, não? Ele e a irmã dele? Pois isso saiu em folheto, saiu em jornal. É pruquê num é do seu tempo. Honorato cobra era encantado, ele e a irmã. Ele num tubarão e a irmã numa serpente, numa cobra monstra. Entonce quando a havia assim festa no seco, assim nos bar familiar, nas cidade, lá se desencantavam. Ele vinha com um terno bom, e ela com um vestido bom, e passavam a noite dançando nas festa. No clarear do dia, pegavam a beira d'água e se desencantavam de novo. Entonce a irmã dele era muito preversa. Vivia só de matar aqueles peixim mei'dia. Ela vinha naquelas loca de pedra, todo peixe que tava drumindo, ela matava. Era uma preversidade. Aí ele virado num tubarão que conversava com os peixe, convidou muitos peixe para matar ela. Premeiro, ele convidou um Baicambeba – que aqui no mar do Norte, ele andou uns pouco de minuto na boca dum Baicambeba pensando que era uma boca de barra, quando ia chegando no céu da boca, notou qu'era boca de peixe, deu de ré para trás e era a boca de um baicambeba. Aí ele convidou o Bai pra matar a irmã dele. O Bai diche que num ia, que a arma dele não era suficiente, o esporão era fácil de entrar, mas para sair rasgando era difícil, e ela matava ele. Aí ele convidou o Poraquê – que é o que dá o choque. Poraquê disse que não garantia. Que ele dava o choque, mas ela matava ele. Aí, um dia, ele encontrou um Espadarte monstro. Convidou o Espadarte. O Espadarte disse que garantia matar ela. Ia caçar um cascalho, num lugar que tivesse lavra, ele enterrava o rabo dele todim, e se punha com a espada preparada, e ele atravessava ela. Convidasse ela prum passeio, uma coisa. Podia chamar que ele garantia. Mas truxesse o Poraquê pra dar o choque. Ela chegarra perto dele, Poraquê darra o choque, mas antes de passar o choque, ele cortava ela à espada. Aí o Poraquê, ele veio. Ele, ela e o Poraquê. Cegou perto do Espadarte, Poraquê deu um*

*choque, ela esmoreceu, aí o Espadarte mandou fiche: fez uns poucos de rolo da Cobra Monstra, matou ela envirada em cobra encantada. Aí ele [Honorato Cobra, o tubarão] já vivia enfadado dessa vida do mar, desses encante, e uma noite, num sonho, apareceu prum soldado véi – Rapaz, é porque eu num tô alembrado o nome da praia [ em que ele apareceu]. Mas isso não é história de trancoso, de mil e uma noite, não. É acontecido. Tem o retrato dele no Rí de Janeiro. Vivia no Palácio do Governo. Aí apareceu pra eche soldado véi, e disse que ele pegasse um rifle bom e fosse, cinco hora da manhã, pra beira do mar. Quando visse um tubarão sair, lá em riba do mar, defendesso o olho: podia atirar em qualquer parada. E o soldado véi aperreou-se quando voiu o tamãim do tubarão, atirou. Pegou foi o ôio. Ficou cego de um olho. O nome dele chamava-se Honorato Cobra!*

Esta estranha história, traz dois motivos principais: 1) um sexual, que relaciona-se com o receio dos primeiros contatos com o universo feminino; e 2) um profissional: a otimização dos riscos da vida no mar, lidando com peixes gigantescos, etc. É, aliás, este último que exortou-o a enfatizar o caráter verídico do acontecido. A tentar vinculá-lo com o nome de uma praia real – que ele termina por não recordar... Além de situar a residência de Honorato Cobra no Palácio do Governo, no Rio de Janeiro.

Obviamente a história vem de antes da construção de Brasília. Pois, após a história, a justificativa para este despropositado detalhe vai pelo fato de Honorato estar tão familiarizado com a vida no mar, com sua dimensão mais fantástica, que, se desse com a língua nos dentes, ninguém em sã consciência, optaria por ser pescador ou continuar pescando profissionalmente. Assim, seu silêncio havia sido "comprado" por Getúlio a peso de regalias – como o próprio fato de Honorato ser hóspede do presidente.

Mas voltando ao motivo tradicional, o que indica uma radicação mais pulsional da história, é bastante significativo que a malícia feminina seja encarnada pela serpente marinha. Também que essa malícia se volte contra os peixes menores, matando-os, perversamente, por puro capricho. Aqui, assoma, uma vez mais, o aspecto da solidariedade para com os peixes – que já apontamos anteriormente, no relato de Luís Quirino, do Guriú. O pecado da Cobra Grande é o de afastar-se de sua natureza de cobra, e não matar por necessidade, para nutrir-se, mas por capricho, "perversidade". Pois podemos deduzir que o próprio herói da história, Honorato Cobra, um tubarão, devia matar muitos peixes. Mas para alimentar-se. Nunca gratuitamente.

É dessa solidariedade, por sinal – talvez análoga à existente entre toureiro e touro – que surge o plano de matar a serpente gigante. Honorato, no entanto, autor intelectual do plano, em nenhum momento engaja-se em sua execução. Ou seja, na fase do combate à cobra grande, pois dada à clara alusão sexual deste ( sendo o esporão do baicambeba, o aguilhão do espadarte, ou mesmo o choque do poraquê nítidas alegorias fálicas) seu envolvimento configuraria um incesto.

De outro modo, vemos como, de longe, a etapa mais arriscada do plano é penetrar com sucesso nas entranhas da cobra-monstro. Este risco é, aliás, o motivo da desistência do baicambeba ("o esporão era fácil de entrar, mas para sair rasgando era difícil"), pois o poderio da cobra grande é tão violento para os peixes quanto o dos mistérios femininos para o adolescente. Além disso, dois aspectos são esclarecedores no sentido de vincular esta história – aparentemente desconexa – à experiência de vida de quem a conta: 1) Seu Ernesto nasceu em 1938 e, portanto, era um adolescente à época do mandato democrático de Getúlio; e 2) o maior peixe já fisgado por Seu Ernesto foi um grande e luzidio espadarte.

Uma outra história relacionada aos mistérios femininos nos foi contada por um pescador conhecido por Seu Bêa. Esta desnuda algo do apelo feminino que envolve a canoa. Isto é, a canoa como alegoria da mulher. Trata-se de uma aposta cujo paga se dá na forma de um lento strip-tease, em que cada peça retirada pela mulher equivale a um apetrecho de uma antiga embarcação à vela. A história contêm, assim, uma profusão de termos náuticos arcaicos:

> *Era uma princesa que existiu numa cidade, toda vestida no traje de uma galera. Agora, ela vivia aí, rica e milionária. Todo mundo que ia apostar com ela perdia. Porque ela se vestia no traje de uma lancha. Todo pano que uma lancha tinha, ela tinha. Quando acabar, a pessoa vinha apostar, tinha de mandar ferrar pano por pano, quem levasse a galera pro afundeador, casava com ela. E vinha tudo, e a bicha era tão sagaz que, desde a porta da camarinha, ela botava um penico, que era pr'eles errar. Os marinheiro ferravam tudim:*
>
> *—Marinheiro, olha o parracho! – qu'é qu'eles havera de fazer? A lancha num tinha motor, quem mandava ferrar os pano tudo, perdia a aposta, né?*
>
> *Quando foi um dia, chegou um comandante rico, dono de naví. Ouviu falar qu'ela fazia essa aposta. Chegou lá, ela viu lá em riba da janela. Aí ele disse:*

*—Eu vim apostar com a senhora!*

*—Vambora!*

*Aí ela vestiu-se toda no traje de uma lancha, e ele mandando descer pano por pano, pano por pano. Quando ela tava nua, sem calcinha mermo, qu'ele pegou no braço e levou ela, ela disse:*

*—Comandante, ó o parracho! – e ele caçando pruma banda e outra, teve medo: perdeu a aposta. Chegou lá no barco, ele disse:*

*—Pronto, negada, perdi o naví, pode procurar fí de pedra!*

*Aí, no mei' deles tudim, da tripulação – já tinha indo gente em quantidade e nunca tinha ganhado – tinha um marinheiro véi já interando os cincoenta ano de idade:*

*—Ah, desaforo! O comandante, um homem sabido, perder duma égua dessas! – e diche – me dá teu paletó, teu sapato, tua gravata, qu'eu vou trocar minha roupa, salvar teu navio e casar com essa égua:*

*—Óia, rapaz, tu num vai... Quer morrer por lá?*

*E o réi:*

*—Num s' incomode – ai ele vei, calça o sapato e a roupa do comandante, meteu uma manga no paletó, mas e deixou a outra nua, balançando, no braço nu. Aí acendeu o charutão, e l'ai vinha, pisar na calçada dela. Ela tava lá em riba do sobrado. Aí ele, cá de baixo disse:*

*—Bom dia, Senhora Puta!*

*—Bom dia, Senhor Sacana! Apague sua pitada, e suba pra minha cama!*

*Ele soltou o charutão no chão. Pisou. E vestiu a manga do paletó. Aí, chegou lá, botou o dinheiro, e ela vestia-se no traje de uma lancha. L'ai vem... Ela pegou na fita do cabelo, e disse:*

*—Que pano é esse, marinheiro véi?*

*—Ich'aí é o grafitote duma vela pra outra.*

*—Eu ferro o grafitote?*

*E ele:*

*—Pode descer!*

*Aí ela tirou o casaco e diche:*

*—Marinheiro, que pano é ech'aqui?*

*—Ech'aí é as duas bizarronas da proa.*

*—Eu desço as bizarrona?*

*—Pode descer!*

*Aí, ela tirou os corpete, ficou os peitim tudo nu. E asseguiu dividindo os pano. Eu sei que o derradeiro era as vela grande, qu'era a calcinha dela, qu'ela ficava despida, sem. E ela diche:*

*—Marinheiro, e echi pano aqui?*

*Ele diche:*

*—Essa aí é a vela grande de trás.*

*—Eu desço a vela grande?*

*E ele diche:*

*—Não Senhora! Barco sem vela grande num pode fazer manobra. [este seria o erro dos demais, afogueados pelo desejo].*

*Aí ele pegou ela pelo braço e levou pro quarto. Quando foi chegando na porta da camarinha, aonde tava o penico, ela diche:*

*—Marinheiro, olha o parracho! – e no que diche isso, ele pegou no braço dela, deu à volta de lá pra cá, e diche:*

*—Eu deixei a vela grande foi pra fazer a manobra.*

*Os outros deixava o barco desguarnecido... Quando chegou na cama, ela diche assim:*

*—Marinheiro, eu desço a vela grande?*

*—Desça a vela grande! Barco no fundeador não faz mais manobra.*

*Aí quando ela conheceu que a coisa era de vera, diche:*

*—Marinheiro, largue a marra do mango! – que era proa ver se o bicho era otaro. Aí ele castigou pra frente, e diche:*

*—Agora é tarde, a derradeira dobra da mangueira das tria tá na boca do ecovento.*

*Pronto: casou com ela. Ficou com a riqueza dela. Voltou pro naví e diche pro Comandante:*

*—Taí, besta, pega teu naví, e vai-s'imbora!*

Esta história vincula, ainda uma vez, a mulher a uma embarcação – ao modo como vimos com a canoa e seus nomes femininos. Ela possui uma raiz arcaica. Provavelmente açoriana. Nos Açores, a expressão "fugir à traquete" equivale a fugir às pressas. E, de fato, Granja, 24 quilômetros – para o interior, à Sul de Camocim, que tornou-se vila em 1776,

com o nome de Macavoqueira, e foi durante muitos anos o núcleo urbano mais importante para os sesmeiros que instalaram-se como criadores de gado nas baixas do Camocim – iniciou-se de uma colônia de açorianos.

"Parracho", que no relato assoma com uma espécie de perigo iminente, na forma de uma barreira física – já que representado pelo urinó na porta da "camarinha" – é um termo sem registro nos modernos léxicos brasileiros. No entanto, significa algo rasteiro, e, por analogia era empregado para designar um homem baixo, atarracado. No entrecho da história parece designar algo como um banco de areia, um obstáculo náutico a ser transposto, uma vez que o comandante, já conduzindo a "mulher-galera" totalmente sem possibilidade de manobra assusta-se com a súbita menção do termo e, desorientado, perde a aposta.

Já o substantivo "mango" era cada uma das varas do mangual, um dispositivo à base do pau de surriola, e através do qual este se prende ao cachimbo, fixando ao costado da embarcação. Mas também uma gíria arcaica para pênis ("Marinheiro, largue a amarra do mango!"). E o "escovento" – ou "escovém" – é a "abertura circular no costado do navio, próxima à roda de proa, por onde passa a amarra", e, por analogia, no relato, a vagina ("Agora é tarde, a derradeira dobra da mangueira das trias está na boca do escovento").

Uma variante menos densa dessa história, sem acusar a presença de toda essa profusão de termos náuticos arcaicos, nos foi contada na Tatajuba. Ao contrário, a versão ora exposta parece tender para uma radicação anterior, na medida em que, em alguns trechos, ela insinua uma leve rigidez métrica, como no caso das populares redondilhas maiores do trecho da saudação entre o marinheiro e a prostituta: "Bom dia, Senhora Puta!/ Bom dia, Senhor Sacana!/ Apague sua piteira/ E sua pra minha cama."). Não é improvável, portanto, que ela contivesse mais trechos regulados por antigas fórmulas poéticas fixas.

Esta história que louva a experiência aproximando-a da sedução sensual está, como vemos, intimamente filtrada pelo jargão dos homens do mar. Contêm, obviamente, uma forte dimensão anti-hierárquica, pois quem vence a aposta não é o comandante, mas um seu subordinado, velho e alquebrado pelas lides do mar. E, mesmo, o modo, algo fanfarrão e pícaro, com que este velho marinheiro enverga as roupas do comandante, parece querer insinuar que o navio encontrava-se em mãos erradas.

Histórias como esta estão desaparecendo em Jericoacoara. Qual será a configuração que elas irão assumir depois do contato com a moderna informação? Ou será que desaparecerão por completo como pegadas numa duna? Quem sabe, é possível que assumam um registro algo próximo da supra-narrada história de Honorato Cobra. Especialmente no que diz respeito a reiterar sua plausibilidade. Ou seja, de ser algo que

aconteceu “mesmo”. Difícil prescisar. O certo é que, mesmo hoje em dia – e à despeito da invasão dos turistas – ainda é possível rastear os traços que vinculam Jericoacoara à comunidade de sentido que enforma as Vilas Volantes.

Por exemplo, entre os mais antigos, em Jericoacoara, se dá conta da história de um peixe-gigante (uma baleia talvez), que chegou à praia em três pedaços nos idos de dez. A cauda alcançou a costa no Preá – ou seja, na praia imediatamente após o “Serrote da Jaracoacoara” ou “Serrote da Tiaia”; a parte do meio, no Guriú; e a cabeça em Camocim. Desta forma, os restos desse peixe gigante, em cujas vértebras se pilava, de uma só vez, dez quilos de sal, sob cujas costelas um homem à cavalo podia passar sem embaraço, e em cujo orifício ocular cabia uma pessoa de cócoras, baliza com precisão toda a face leste da região das Vilas Volantes, ou “O Outro Lado”, que estende-se da foz do Camocim à Jericoacoara.

**Seqüência V**
**Chaval (ou A Má Sorte do Salineiro)**

A cidade de Chaval está situada às margens de um dos braços do Timonha, à cerca de cinco quilômetros de sua foz. Trata-se de uma região de mangues e salinas. O sal constitui a principal fonte de renda do município. Assim, pequenas salinas, junto com as estranhas formações rochosas, balizam os limites da cidade. A maior delas, Santa Simone, situada já no Piauí, compreende uma extensão de mais de légua. Seu proprietário, Raimundo Wilson Carneiro, só com a Santa Simone, responde por mais da metade da produção salineira da área.

Mas há ainda aqui uma divisão bem demarcada. Isto é, aqueles que trabalham exclusivamente com o transporte do sal, desde a salina até as moageiras, possuem um sindicato próprio e, de outra forma, desfrutam de um melhor conceito junto à comunidade do que os salineiros propriamente ditos. Estes, descalços e revolvendo o sal, que rebate os raios solares até suas vistas comprimidas e extenuadas, formam uma classe profissional sem remissão.

O sindicato dos portuários já conta com trinta anos e desfruta de um evidente prestígio diante de seu correspondente salineiro. Sua sede situa-se numa casa antiga, de alta cumeeira, próxima ao mercado. E quem de imediato atribui ao termo sindicato uma razão de combate, por certo surpreender-se-á com os retratos emoldurados na parede do

Sindicato dos Portuários de Chaval. Ali, em pleno ano de 1990, alinham-se as fotos dos presidentes Médici, Geisel e Napoleão Freitas Rios – o primeiro presidente do sindicato.

Cerca de três décadas passadas, o escoamento da produção salineira era feita por navios que adentravam a barra ainda praticável do Timonha. A mesma utilizada, anos atrás, por uns poucos de comerciantes camocinenses no lucrativo contrabando do uísque, trazido em navios, desde a Guiana Inglesa. Quando a barra aterrou, as estradas foram piçarradas, chegou o caminhão. De ambos os lados: Parnaíba e Camocim.

Sem a presença dos navios, aumentou a importância da alvarenga. Essa robusta barcaça de madeira e amplo porão é utilizada no transporte de sal, desde as salinas até os trapiches de parede de tronco de carnaúba do porto de chaval.

Ainda aqui, a fração de energia física humana despendida impressiona. Uma alvarenga de menor porte – cerca de dez toneladas – é impulsionada por apenas dois homens, utilizando-se de longas varas. Isto se dá através dos canais lamacentos do Timonha. O preço da viagem é fixo. Portanto, quanto menor a tripulação, menos mal paga.

O porto de chaval, com seus velhos armazéns e trapiches de tronco de canaúba lembra o que, um dia, foi o porto de Camocim antes da construção do cais. As canoas utilizadas pelos chavalenses são embarcações pequenas e de proa aprumada. Embarcações fluviais, apropriadas para o trânsito nos meandros do Delta do Timonha, com seus exuberantes manguezais. Trata-se de uma área insalubre e pantanosa, que torna-se mais arejada e replena de extensos coqueirais à medida que se aproxima do Pontal das Almas, já na foz do rio, próximo a Bitupitá.

É para lá que vamos agora. Por esses caminhos meandrosos. No rasto de uma história extraordinária.

## Seqüência VI
## Bitupitá (ou Louvores a Santa Adelaide)

Onde existe maior isolamento existe, em conseqüência, uma maior interpessoalidade. Sem filmes, livros, televisão, revistas em quadrinhos, os olhares se voltam para a rua em busca de heróis, vilões, galãs, mocinhas, santos e sábios. Essa procissão desfila diante dos olhos do habitante da cidade pequena todos os dias. Mais que isso, conversa com ele, troca impressões e apresenta-se cotidianamente de forma bastante imediata. Poupa-lhe, entre outras coisas, a instância de apenas consumir. Incentivando-o, assim, a forjar – contar,

pintar, retratar, representar, enfim, seu próprio dia-a-dia. Salva-lhe, por exemplo, da passividade ostensiva do espectador da tv.

Mas desse olhar para rua advém também o desconforto do habitante da metrópole quando, eventualmente, muda-se para a cidade pequena: ele perde a "proteção" da multidão, seu senso de anonimato. Senso sem o qual, aliás, jamais teria surgido o moderno romance policial, com Poe, ou logo em seqüência o dândi de Baudelaire, flanando anônimo pelas galerias de Paris. O certo é que, para este habitante da metrópole recém-chegado na província, de imediato, sobrevem-lhe a sensação de excessivo controle coletivo sobre suas atitudes.

De outro modo, a princípio ele deve agir de forma cautelosa. E, preferencialmente, ele deve agir desta forma, porque o nível de interpessoalidade é tal, que se ele apenas fingir cautela, prudência e bom senso, ele será apenas um fingido.[3]

Ao contrário, na cidade grande em uma só noite de boêmia, ele poderá lançar mão de diversas máscaras diante de múltiplas situações. E, mesmo, deverá saber usá-las a contento, em benefício de sua própria saúde psíquica, muito mais calcada na simulação.

No isolamento das Vilas Volantes, o caso limite do bom modelo é a beatificação. A religiosidade popular erigiu em Bitupitá um desses modelos. E o modo como a história de Santa Adelaide foi moldada pela imaginação da comunidade dá bem a medida de como a imediatez deste processo de espelho no outro pode adquirir formas que roçam o mito. Com o passar do tempo, a história virou o próprio emblema da vila.

Poucos anos antes de estourar a I Grande Guerra, Demétrio Elias Tahim e sua esposa Milad, desembarcaram em Camocim. Eram de origem árabe, e vinham de Jerusalém, na Palestina. Em Camocim, o cristão-ortodoxo Elias montou uma loja em sociedade com um irmão. Consta que ele também trabalhou, nesse meio tempo, como vendedor ambulante. E, nesse comércio itinerante, percorreu, mascateando, todos os pequenos distritos. Especialmente os localizados mais ao litoral – pois as estradas, então, eram precárias e de difícil trânsito durante a estação das chuvas. Além do que, uma canoa de bom porte podia transportar cargas mais pesadas por um custo menor que o lombo de cavalo. Em 1914, por sinal, pôs termo à sociedade com o irmão – que seguiu para Fortaleza – e instalou-se às próprias custas no distrito das Almas (atual Bitupitá).

Dele diz-se que era um homem moderadamente religioso e que, então, já converso ao catolicismo romano, não hesitou em desenvolver um modesto trabalho de evangelização. Possuía igualmente o tino comercial dos árabes. Tanto assim que, dentro em pouco, a

---

[3] Nas pequenas cidade do interior do Brasil, mais do que nunca vale o espirituoso *ditto* de Paulo Leminski, esse obstinado *phrase-maker*: "as aparências enganam, mas enfim, aparecem, ao contrário de outras coisas que, vamos e venhamos, nem tanto".

família Tahim contava entre as mais abastadas da região. Seus filhos receberam educação esmerada, em Fortaleza. Chegando mesmo a estudarem no, então, reputado Colégio Cearense, sob a tutela dos Irmãos Maristas. Uma escola por onde passou toda uma elite daquele quadrante. Naquela época, Demétrio Elias devia ser um dos poucos habitantes letrados do distrito – o que significava não pouco poder.

O certo é que o casal teve dez filhos, e a esposa de Demétrio Elias, Milad, natural da cidade de Belém, na Palestina, distinguia-se no povoado por seu desapego. Ela era naturalmente zelosa e movida por um senso prático para a solução de pequenas querelas locais. Além de desenvolver um trabalho assistencial junto àquela população composta predominantemente de pescadores de origem índia ou mestiça, analfabetos ou sub-letrados. Essas suas virtudes, depois, foram estendidas às suas filhas. Dona Adelaide, como a conhecia a população local, buscava auxiliar quem quer que fosse e incondicionalmente. Muitas vezes revelando um alto senso de altruísmo, e uma inclinação para o anonimato.

Ela não era uma mulher religiosa, na acepção estrita da palavra. Mas o caráter de suas atitudes gerou toda uma aura em torno de sua pessoa ainda em vida. E quando ela morreu, em 1929, os habitantes das Almas receberam a notícia com funda consternação.

Segundo reza a história, no início do mês de maio, pouco mais de um mês após sua morte, um forasteiro chegou às Almas portando uma notícia inquietante. O homem chamava-se Francisco José de Oliveira, e vinha de Olho d'Aguinha, termo de Viçosa, Serra Grande. E, de acordo com seu relato, Dona Adelaide havia lhe aparecido em sonhos. Havia lhe aparecido para rogar que trasladassem seu corpo do Cemitério do Capim-Açu para o Pontal, a bela área à oeste das Almas, na foz do Timonha.

O boato logo espalhou-se pela vila. E não se discutia outra coisa. As opiniões se dividiam. Francisco José, que trazia uma carta de recomendação de um certo Manoel Nogueira – que, a seu exemplo, era desconhecido da família Tahim – havia-se dirigido a Demétrio Elias e relatado o ocorrido: a visão em sonhos, o pedido, etc. Porém, de início, este se mostrou francamente contrário à idéia do traslado. Mas Francisco José não desanimou, e logo sua obstinação foi, mais e mais, ganhando o apoio da população.

A coisa chegou a um ponto que os adeptos da causa do forasteiro resolveram empreender a tarefa à revelia de Demétrio Tahim. Tão logo soube disto, este tratou de receber o homem. Mas antes oredenou que se retirassem das paredes da casa todas as fotografias de sua ex-mulher. E quando Francisco José apresentou-se, Demétrio expôs a foto de Milad em meio a um naipe de fotos de mulher. A foto, aliás, contava entre as menores e era pouco vistosa. Então perguntou ao forasteiro qual delas havia-lhe aparecido.

Qual delas era a do sonho. Sem titubear, Francisco José indicou a foto de Milad Tahim:
—Foi esta!

Isso decidiu de vez o preito em favor dos que tomaram o partido de Francisco José. Para eles não havia mais dúvida. Sua história era tão real e transparente, quanto a vista dos seixos sob a água límpida do Timonha, na vazante das grandes chuvas de abril. E, embora Demétrio ainda relutasse, decidiu colaborar.

Munidos de pás, enxadas, picaretas e desinfetante, seguiram até a sepultura. Era o dia 13 de maio de um ano de muitas chuvas. Escavaram o túmulo. Para o espanto geral, o caixão estava intacto, sem qualquer umidade – o que talvez deponha pouco por esse espanto, se a vedação externa fora bem feita. Mas havia ainda mais: ao atravessar a rua, em cortejo, exalava uma suave fragrância floral, numa época em que, diga-se de passagem, não se usava jogar flores dentro do esquife. Isto catou de surpresa uma senhora que morava na ponta da rua.

Esta senhora, segundo dizem, havia mandado preparar um incensório, onde pudesse queimar estrume para safar-se do mal-cheiro à passagem do caixão. Contam ainda que esta mesma senhora, posteriormente, enlouqueceu. Deu de ter um movimento contínuo da cabeça. Um sestro. A cabeça balançava continuamente para um e para outro lado, ato contínuo e muito semelhante ao usual gesto de negação. Este episódio, aliás, não é tido em conta por Carlos Demétrio (“isso é coisa desse povo”), o único filho de Elias e Milad que ainda reside em Bitupitá e administra, à revelia da Diocese de Tianguá, uma capela dedicada ao louvor da própria mãe.

Este episódio, o do enlouquecimento, só se deu muitos anos depois, quando a legenda da Santa Adelaide já transcendera em muito a fronteira das Vilas Volantes.

Hoje em dia, sua devoção, passando pela Serra Grande e norte dos estados do Piauí e Maranhão, estende-se até Belém, no Pará – uma cidade, por sinal, homônima da longínqua e emblemática cidade natal de Milad Tahim.

Bitupitá – à exceção de Chaval, que não situa-se propriamente no litoral – é a maior das Vilas Volantes. Situa-se a cinco quilômetros da foz do Timonha, onde, no Pontal – espécie de pequena península situada na fronteira do Piauí, a 65 quilômetros de Camocim – estão enterrados os restos de Milad Tahim.

Na vila, há quase cem canoas, que diferem das d’O Outro Lado. Trata-se de embarcações maiores e mais fornidas, com a característica proa aprumada, que tanto fere o senso estético dos carpinteiros da margem leste do Coreaú, mas que, de outro modo, estão mais preparadas para domarem o repuxo de um mar que torna-se mais e mais agitado à

medida que se avizinha da perigosa costa do Maranhão, colecionadora de naufrágios. Alguns tão célebres quanto o que vitimou o poeta da “Canção do Exílio”.

Em Bitupitá, o comércio com a Serra Grande vem de longa data. Ainda hoje em dia, ao lado de Camocim, ela é a praia dos serranos. E, em datas como o Carnaval ou a Semana Santa, caravanas de ônibus descem a serra em direção à Bitupitá, com suas praias alvas e fartura de pescado.

Essa troca não se restringe a gêneros ou lazer, estende-se igualmente ao plano do compartilhamento de sentido. Uma conjunção que está cristalizada na história da Santa Adelaide, pois é na Serra Grande que se concentra sua maior legião de devotos. Ao mesmo tempo, é lá que situa-se Olho d’Aguinha, o lugar de partida do visionário que está na gênese da história.

Particularmente interessante ainda é constatar que as Almas em que viveu Milad Tahim não existe mais. Deu-se com ela o mesmo fenômeno ocorrido na Tatajuba e no Guriú e em quase todas dessas precárias povoações à beira-mar. Ou seja, ela não coincide com a vila de hoje em dia. Ela se transpôs no espaço. Deslocou-se. Mudou de sítio, como depreende-se deste depoimento de seu filho, Carlos Demétrio:

*Eu cheguei aqui, a capelinha era lá... Porque aqui, você sabem pode-se dizer que era uma vila volante, num é? As dunas iam se aproximando, e a gente ia mudando. E essa primeira capelinha era lá, naquele terreno. Então eu fiquei assim [compadecido], né? Porque a gente estudava religião no Colégio Cearense. E aqui, eu fiquei com pena... Depois eu disse: ‘vou restaurar a capela, vou continuar’. Em 1934, eu comecei como catequista. E, depois, incentivando o povo para a igreja. Explicando tudo, né? E o povo foi ficando naquele costume, melhorou demais. Esta igreja [aponta para a capela de S. José] quem construiu fui eu. As igrejas aqui, tudo quem construiu fui eu.*

“Aquele terreno lá”, apontado por Carlos Demétrio, ficava a meio caminho entre a vila atual e o Pontal. Não há quaisquer vestígios da antiga vila, que desapareceu por completo sob as dunas em meados dos anos 40. E assim, a história da Santa Adelaide constitui, hoje em dia, uma realidade muito mais palpável que o povoado de cincoenta anos atrás.

Há de se notar a vocação proselitista de Carlos Demétrio. Foi ele quem construiu as duas capelas da vila, e trabalhou como catequista. Mas, mais do que isso, ele trabalhou duro no sentido de sedimentar a crença na santidade da mãe, ajudando, assim, a consolidar uma crença muito mais duradoura que as de tijolo e argamassa: a legenda de Santa Adelaide. Pois sua devoção entre os habitantes de Bitupitá de hoje é tal, que se chega a

adicionar areia do túmulo de Milad Tahim como ingrediente complementar em mezinhas e garrafadas, remédios caseiros.

Carlos Demétrio, no plano pessoal, nutre uma verdadeira veneração pela família da mãe. Está convicto de sua santidade e, apesar, de suas aulas de religião no Colégio Cearense, é pouco provável que esteja a par das complexidades e prazos que cercam os processos de beatificação ou canonização pela Igreja Católica. Seu catolicismo é, assim, cismático e popular.

A propósito da veneração pela mãe, comparemos estas duas passagens:

*Ela era tão bondosa que não podia fazer mal a ninguém, nem mesmo aos animais. De vez em quando meu pai costumava censurá-la... Mas ela respondia: 'eu mesma criei esses animaizinhos, eles são como meus filhos. Não posso comer meus próprios filhos!' Mesmo na casa de vizinhos ela se abstinha de carne, dizendo: 'eu vi esses animais vivos, são meus conhecidos. Não posso comer meus conhecidos.'*[4]

*Ela era uma senhora gorda, alta, cabelos castanhos, ondulados, tinha sardas. Ela era corada, um temperamento muito bom. Ela não deixava ninguém que viesse a porta dela pedir alguma coisa sair sem aquele objeto. Ela gostava muito de ajudar era os pobres. Ela não gostava de gente rica, não.*

A primeira trata-se de Benjamin citando Leskov, seu modelo de narrador por excelência, no trecho em aquele aponta as personagens criadas por este – e, por extensão pelo contador de histórias – como derivações da imago materna.[5] Repare-se na indizível aura de santidade que envolve a representação da figura materna nos dois casos.

De outro modo, em Bitupitá, todos estão a par da querela que houve entre Carlos Demétrio e o Bispo de Tianguá, Dom Timóteo, por conta dessa canonização popular de Milad Tahim, à revelia da hierarquia da igreja, empreendida pelos bitupitaenses. À certa altura, o bispo designou um capelão para S. José, mas, tão logo chegou a Bitupitá, o padre entrou em atrito com Carlos Demétrio. Isto era mais ou menos previsível, pois um retrato da Santa Adelaide figurava entre os ícones da igreja, mesclada às imagens de outros santos. Então, Carlos Demétrio recusou-se terminatemente a entregar-lhe as chaves da capela, que

[4] BENJAMIN, "O Narrador", OEV1, p. 216

[5] Ao referir-se aos personagens de Leskov, Benjamin nos assegura que "todos eles, encarnando a sabedoria, a bondade, o consolo do mundo, circundam o narrador. É incontestável que são derivações da imago materna". (p.116) Por seu turno, a "imago" é uma fantasia ou idealização – formada na infância – de uma pessoa querida, que se conserva sem modificações na idade adulta.

ele próprio construíra, sob a alegação de que o padre estaria unicamente interessado em "sua renda". Nesse ínterim, o bispo desceu a serra e tratou de conversar pessoalmente com Demétrio. Só então ele cedeu, e entregou as chaves. Mas não sem antes retirar a imagem e a tela de sua mãe, Milad Tahim que foram, posteriormente, postas na capela consagrada por Demétrio e os bitupitaenses à Santa Adelaide. Sobre S. José, Demétrio, numa crispação de rosto, descarrega sua ira:

*Eles transformaram essa igreja aí numa casa de renda. Assim como se fosse uma loja, uma casa comercial. E, hoje, vive completamente desmoralizada, profanada. E eles [o bispo e os padres] reclamam muito. Pedem que eu volte. Digo: volto não!*

À sua maneira, Demétrio valoriza aspectos da fé devocional muito caros aos católicos carismáticos e, por tabela, das emergentes seitas pentecostais, que, no momento, podem creditar seu tremendo avanço – sobretudo junto às classes populares – à ausência do estado e da Igreja Católica, bem como à revalorização de aspectos mágicos da religião, tomados a partir de uma leitura bíblica excepcionalmente ortodoxa e que, no seu fundamento mais íntimo, separa o cotidiano do eterno. Ou, no dizer de Demétrio:

*Os padres de hoje em dia, acham que Deus não é mais aquele Deus que fazia milagres. Eles acham que é outro Deus, porque se há milagre, eles inventam que tudo é mentira. Só é certo o que eles fazem, né?*

Na verdade, o que existe de patente nesta posição é uma certa substituição da história pela magia. Pois, nesse sentido, o novo crente é arrancado de suas vivências cotidianas para um especioso limbo, uma comunidade de irmãos, onde sua existência histórica anterior não pode ser reacessada. Isso cria um vácuo. E esse vácuo é recheado então pela retórica da salvação mágica amparada num círculo fechado de eleitos – o que aplaca sua capacidade de revolta à sombra do mundo injusto, tanto quanto o distancia de todos os outros "não-crentes". Porém fica difícil divisar até que ponto essa verdadeira invasão pentecostal, que naturalmente nutre-se de heranças e motivos da tradição do catolicismo popular quiliasta – e até mesmo das religiões afro-brasileiras, que tanto estigmatizam –, não está sendo fruto apenas da anomia do Estado senão também da própria orientação da Igreja Católica no que diz respeito ao entendimento das potencialidades redentoras que há nessas promessas votivas tradicionais, nesse anseio pelo devocional e pelo ritualístico.

De outra forma, a tradição da Festa de Santa Adelaide, no último domingo de agosto, originou-se de uma promessa. Um habitante da Barrroquinha – um antigo distrito de Camocim elevado à cidade – prometeu que, se alcançada a graça, ele daria uma festa em homenagem à Santa. Assim, realizou-se a primeira festa. E esta mesma festa, que é atualmente organizada por Carlos Demétrio com o aval dos bitupitaenses, tornou-se o evento anual da vila. A cada ano, atrai centenas de romeiros das mais diversas procedências. Ainda aqui, é Carlos Demétrio quem, em precários cadernos espirais, inventaria anualmente o número de romeiros e a natureza das graças alcançadas. E, assim, no Pontal, sobre o túmulo de Milah Tahim, numa bela área à foz do Timonha, já mirando o Piauí, acumulam-se ex-votos em madeira, fitas e flores em louvor a Santa Adelaide.

Podemos nos perguntar que conjunção de fatos e sentimentos foram decisivos para erigir a legenda da Santa. Certamente, a natureza de suas atitudes, em vida, deve ter marcado os mais necessitados, em Bitupitá. Mas, de outro modo, vários outros fatores se conjugaram para essa "canonização" popular. O fervor religioso dos serranos da Ibiapaba, antigo aldeamento jesuítico e atual sede do bispado, é um deles. Mas também sua família empenhou-se, decisivamente, nesse sentido. Tanto assim que mandou gravar, após a trasladação do corpo, o seguinte epitáfio:

> *Aqui jaz Adelaide Elias Tahim, nascida em primeiro de junho em Betlém—Palestina. Falecida em 26 de março de 1929 em Almas e sepultada, apareceu em 3 visões a Francisco José de Oliveira, em Olho d'Aguinha, termo de Viçosa, pedindo a mudança de seu cadáver para o Pontal. Deu-se a trasladação em 13 de maio de 1929 — achando-se a morta perfeita e exalando perfume. Era esposa de Demétrio Elias Tahim. Deixou dez filhos. Saudade de seu esposo e filhos. (grifos nossos)*

De resto, esse epitáfio só existe em uma velha foto preto e branco, que Carlos Demétrio guarda como uma relíquia. Nele encontramos um rápido resumo do mistério. Mas igualmente pelo menos uma grande contradição. Trata-se justamente do trecho grifado, em que se afirma a perfeição do estado físico da morta. Isto porque ninguém chegou a vê-la. Ou seja, o caixão, durante o traslado – que comportou uma segunda missa de corpo presente nesse ínterim – não foi aberto. Este dado, tão importante, não é negado nem mesmo por Carlos Demétrio. Segundo ele, seu Pai, Demétrio Elias, teria sugerido, na ocasião, a abertura do caixão, no que foi dissuadido pelos próprios bitupitaenses. Dissuasão que o próprio Carlos Demétrio classifica, em seu depoimento, de supersticiosa .

Em outras palavras, para os habitantes das Almas havia o risco da alma de Milad Tahim “se perder”, caso o caixão fosse aberto. Assim, o atributo “perfeita” refere-se a uma certa pesagem que foi efetivada e que, de acordo com a qual, descontado o peso aproximado do caixão, a morta possuiria, virtualmente, o mesmo peso que possuíra em vida, cerca de um mês antes do sepultamento.

Mas há, no epitáfio, outros detalhes que se conjugam para o fortalecimento do mistério: o emblemático mês de maio – tão expressamente devotado ao culto da virgem –[6], assim como a menção à cidade de Belém, a cidade natal do próprio Cristo, são apenas dois dos mais evidentes. Pois em Bitupitá, um levantador de currais, ao relatar-nos a história da Santa, nos disse, a propósito da família Tahim, que “eles eram judeus, galileus, daquelas bandas...”. E, em Camocim, em geral, as pessoas que recontam a história mencionam, com muita naturalidade, a abertura do caixão. Para elas, este fato ocorreu, e todos a viram, e ela estava em perfeito estado.

O certo é que, com o passar do tempo, outros fatores entraram em confluência com a história da Santa, fortalecendo-a – mais ou menos do mesmo modo como pequenos fios d’água e afluentes sem vau deságuam em um curso maior. Entre essas convergências, a que se passou em torno de José Eduardo Castro é exemplar.

Castro comprou a área do Pontal alguns anos após o sepultamento de Milad Tahim. Era um homem de temperamento intransigente e, algo, irascivo. Sempre portava uma arma e exercia o mando ao modo dos coronéis à antiga. Tanto assim que, uma de suas primeiras atitudes, após a compra do terreno, foi vetar o acesso dos devotos ao jazigo da família Tahim – pois, a nessa época, Elias já havia morrido, e fora sepultado ao lado da esposa. Mais que isso, mandou arrasar o jazigo, junto com uma pequena capela contígua.

Anos mais tarde, quando do Rio de Janeiro chegou a notícia do suicídio de Castro, os bitupitaenses leram nessa tragédia pessoal a modalidade de castigo que historicamente está reservada, pela consciência católico-popular, aos traidores e profanadores.

Esta notável história de consagração popular merece um grau de aprofundamento que, de outra forma, escapa ao espectro de nossa pesquisa. No momento, contemtemo-nos com relacioná-la à extrema precariedade material e ao prodigioso senso de memória coletiva que marcou, durante décadas, o universo das Vilas Volantes. Acima de tudo, nos parece estranho pensar que, a menos de cincoenta anos, toda a Vila das Almas, situava-se cerca de dois quilômetros adiante, num sítio onde hoje, não o menor vestígio dela, senão a areia das dunas, rumor do mar e o curto sobrevôo das lavandeiras.

---

[6] 13 de maio foi precisamente o dia em que a Virgem apareceu aos três pastores portugueses na aldeia de Iria.

# Preto Contra Branco

Autor: Wagner Morales
Estado: São Paulo
Selecionado no Concurso DOCTV I

*Projeto adaptado para o formato exigido pelo Regulamento dos Concursos DOCTV IV*

**a) Visão Original**

O documentário abordará a questão da diversidade racial através de um viés incomum e pouco provável: o universo de pessoas envolvidas em um jogo de futebol muito peculiar ocorrido todo ano na favela de Heliópolis, a maior de São Paulo.

O jogo em questão não é uma partida de várzea qualquer, mas um clássico no sentido estrito do termo: é original, ocorre tradicionalmente há mais de trinta anos e mobiliza uma comunidade inteira para a sua realização. A partida é realizada uma vez por ano e tem como característica principal o fato de ser jogada por dois times especiais: de um lado, os pretos; do outro, os brancos. Um detalhe importante é o fato de cada jogador escolher em que equipe deseja jogar. Antes da escalação dos times, eles devem se auto-atribuir "brancos" ou "pretos". Isso não seria digno de nota se não houvesse jogadores disputando temporadas ora no time dos brancos, ora no dos pretos.

Deste modo, o processo concreto focalizado nos permitirá lançar um olhar renovado sobre o tema (este talvez desgastado, mas ainda premente): as diferenças e composições raciais na sociedade brasileira, suas inflexões e nuances nos tempos recentes.

No jogo do "Preto contra Branco", em Heliópolis, nem todos querem jogar no time dos "brancos" - o que evidencia a valorização simbólica da raça negra nas últimas décadas (processo amplo que envolve lutas políticas, incorporação do discurso afirmativo pela mídia, mudanças sociais). Por outro lado, as piadas sobre os "pretos" continuam bastante presentes na localidade, recolocando desigualdades historicamente engendradas.

O fato da história do jogo se confundir com a história da urbanização desenfreada de São Paulo permite sugerir ainda relações entre a construção social do espaço e o "lugar" que ocupam as diferentes raças na sociedade de classes brasileira.

**b) Proposta de Documentário**

Durante as filmagens do documentário levaremos em conta o fato de sermos uma equipe de classe média, onde todos os seus integrantes são brancos, "estrangeiros". Nossa presença será evidenciada, no filme, como modo de revelar de que maneira este confronto sujeito/objeto opera na construção de um documentário, assim como sintetiza o confronto brancos / negros e ricos / pobres, nossa questão-tema.

Acreditamos que a revelação do conflito racial e social e o embate entre equipe de filmagem e objeto abordado acontecerá a partir de um olhar atento às situações dinâmicas,

não posadas e, quando necessário, provocadas, como no *“Cinema Direto”.* O dilema de posicionamento dentro do conflito entre brancos / negros e ricos / pobres será colocado para cada personagem abordado. Espera-se que, a partir de um processo autocrítico e de auto-avaliação, como no *“Cinema Verdade”,* o documentário possa revelar as nuances e complexidades dessa questão.

**c) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)**

**Jogos do Preto contra Branco**
Manifestação social centro do documentário, cuja realização é capaz de explicitar as relações e tensões sociais de fundo racial entre pretos e brancos.

**Fotos dos primeiros jogos**
Material iconográfico que conta a história do jogo

**Veteranos do Jogo Preto contra Branco**
Pessoas ligadas ao jogo já há muitos anos capazes de revelar sua história, seu folclore, suas brigas etc.

**Rappin Hood**
Rapper negro de reconhecimento nacional, jogador do time dos pretos há muito tempo.

**Preguinho:**
Jogador de futebol profissional, craque local, que joga um ano em cada time.

**Pais do Preguinho**
O pai de origem alemã e a mãe de origem negra de Preguinho, pessoas que convivem cotidianamente com a “flutuação” de Preguinho entre os times dos brancos e dos pretos e tem cada um uma opinião sobre o assunto.

**Moradores da Favela de Heliópolis**
Pessoas residentes no bairro capazes de apresenar a sua visão do jogo, bem como apresntar uma visão pessoal a cerca do crescimento urbano e social do local.

**Antigo campo do Preto contra Branco**
Local em que costumava se realizar o jogo, mas que devido a urbanização desenfreada foi tomado por barracos.

**d) Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem**

**Procedimento Geral:** A proposta é estar com uma equipe na favela de Heliópolis e realizar gravações na semana que antecede o jogo, assim como gravações do dia do jogo propriamente dito. Nesta semana acompanharemos personagens pré-selecionados em situações cotidianas e que, de alguma forma, nos remetam a questão central do documentário, o jogo e seu caráter racial, assim como situações periféricas, cômicas espontâneas do dia a dia. Pensamos em uma imersão quase total no cotidiano daquela comunidade, uma "pesquisa de campo", na definição da antropologia. A estratégia de se alugar uma casa no local onde a maioria da equipe ficaria de plantão, com equipamento para gravações e realizações de entrevistas é um fator a ser levado em conta.

**Manipulação de cores**: armaremos uma tenda no meio da favela de Heliópolis. Nela instalaremos um set de filmagem: câmera, monitor, uma cadeira onde os moradores da região possam se sentar e, assistindo sua própria imagem no monitor de vídeo, sejam convidados a responder à uma pergunta: “qual é a sua cor?”. O diretor manipulará, então, a imagem de cada um alterando as cores , com um controle de tonalidades, pedindo a cada um que o guie, até que o ajuste de cor fique do agrado do entrevistado.

**Entrevistas individuais**: entrevistaremos Rappin Hood,consagrado rapper que é há muito morador da região, um dos organizadores do jogo, e alguém que em suas músicas tem se preocupado muito com a questão racial. Iremos até sua casa, onde ele tem um pequeno estúdio, no qual estará preparando a gravação de uma música para o filme. Entrevistaremos também personagens centrais do jogo, de preferência jogadores, com opiniões e histórias pessoais que evidenciem a tensão existente por trás da aparente cordialidade das partidas.

**Expedição “arqueológica” guiada**:, os veteranos e a equipe irão até a favela de Heliópolis para tentar encontrar, em meio aos barracos, vestígios de onde foi o campo do primeiro

jogo do “Preto contra Branco. Nesta “expedição” procuraremos revelar o processo de urbanização desenfreada que tomou conta de Heliópolis

**Entrevistas Coletivas:** Entrevistaremos Preguinho, jogador que alterna sua escalação entre os times dos Brancos e dos Pretos, conjuntamente com sua mãe (de origem negra) e seu pai (de origem alemã). Personagens que tem opiniões fortes a cerca do time em que Preguinho deve jogar, e cujo choque entre visões é capaz de explicitar as tensões raciais. Entrevistaremos conjuntamente também os veteranos jogadores e organizadores do jogo (pretos e brancos) no Bar próximo ao campo do Flor, local descontraído, ponto de encontro dos mesmos, Esperamos nesta entrevista levantar a história e o folclore do jogo e provocar a contraposição de opiniões a cerca dos mesmos. Ação que depende da realização da entrevista coletivamente e em um ambiente descontraído para que os personagens se sintam a vontade para se expressar.

**Filmagem do Jogo**. Gravação dos 4 jogos “Preto contra Branco” com o mínimo de interferência da equipe buscando capturar tanto os conflitos e lances dentro quano fora do campo. Com especial atenção para aqueles que revelem e explicitem as relações sociais e raciais em pauta.

**e) Sugestão de Estrutura**

**Abertura**

Imagens de um jogo de dominó realizado em algum boteco da favela de Heliópolis. Mostraremos detalhes das peças: ou brancas com prontos negros, ou negras com pontos brancos. O áudio desta abertura será uma mistura do som direto local com os sons da partida de futebol Branco X Preto. Mostramos os participantes do jogo de dominó apenas de relance, sem mostrar quem é negro e quem é branco.

**Situação 1**

Preguinho em sua casa na companhia de seu pai alemão e sua mãe brasileira e negra. Ele nos fala sobre o futebol, sobre como é jogar um ano em cada time, sobre suas brigar com o pai que gostaria de vê-lo jogando sempre com os brancos. Depoimentos de sua mãe, seu pai, amigos e irmãos. Saímos com Preguinho para uma volta na favela.

**Situação 2**

Seguimos com o *rapper* Rappin Hood. Ele é negro e músico de *rap*. Nos fala de como o sucesso e a visibilidade na mídia influenciam a imagem que os outros e o próprio sujeito faz de sua identidade racial. Acompanhamos rappin Hood em sua casa, onde possui um estúdio no qual esá compondo um *rap* para o jogo Preto X Branco.

**Situação 3**

Os veteranos (os chamados “sucatão”) do Preto X Branco nos contam sobre o surgimento do campeonato. Histórias, folclores, brigas e tretas são reveladas. Iremos ao boteco ao lado do campo, ponto de encontro durante o ano todo das figuras envolvidas no *Preto X Branco*.

**Situação 4**

Aos moradores da favela de Heliópolis perguntaremos sobre o crescimento da favela, questões de urbanidade, o espaço físico reduzido, centro e periferia.

**Situação 5**

Em companhia de jogadores do time veterano, a equipe tenta encontrar o local exato do antigo campo Preto X Branco. Faremos quase uma expedição arqueológica, já que a área onde existia o campo está tomada por barracos e totalmente urbanizada.

**Situação 6**

O dia do jogo propriamente dito. Com quatro câmeras: duas registrando a arquibancada e duas registrando o jogo.

Por permanecermos na favela de Heliópolis dia e noite, durante uma semana, várias situações inesperadas serão incorporadas ao documentário. Durante todo o período em que a equipe ficar no local, existirá sempre uma câmera e um equipamento de som prontos para gravar depoimentos e registrar situações.

# Violência S.A.

Autor: Jorge Saad Jafet
Estado: São Paulo
Selecionado no Concurso DOCTV SP

*Projeto adaptado para o formato exigido pelo Regulamento dos Concursos DOCTV IV*

**a) Visão original**

A escalada da violência é um tema premente em toda a mídia, mobilizando a indústria cultural brasileira e mundial, além de ser (ou quem sabe exatamente por isso?) assunto corriqueiro em todas as camadas da sociedade brasileira contemporânea. A maioria das pessoas não para muito para pensar e aceita o bombardeio de violência a que assiste todos os dias pela única janela que ainda mantém aberta em sua casa, a telinha da tv ou do computador.

Entretanto, diversos estudos têm asseverado a existência de uma proposital e muito bem organizada "cultura do medo", em que nascem e crescem os cidadãos do mundo ocidental. Com ela, o comportamento normal do ser humano passar a ser não andar a pé, não estabelecer contatos com outros seres humanos, trancar-se, esconder-se. Prefere-se a assepsia de um shopping-center ao ar dos mercados livres. Todo esse alarmismo esconde uma lógica perversa de dominação e manutenção do establishment, que difunde sem qualquer cerimônia ou parcimônia a cultura do medo, usando mecanismos como o chamado truque da "direção errada", que inverte a ordem causal no que se refere à produção, causa e combate à violência.

Em que medida o enorme aumento da percepção do medo pela sociedade influencia o comportamento dos cidadãos e dita as políticas públicas de segurança? Quais os interesses econômicos que estão por trás desse aumento exponencial de tal percepção? Este projeto tem como proposta temática desconstruir a cultura brasileira do medo e examinar os interesses que ela abriga – dos mais imediatos aos mais recônditos.

**b) Proposta de Documentário**

Violência S.A. propõe um mergulho radical neste universo de retrancas, carros blindados e seguranças particulares. Tendo a paródia e a ironia como formas centrais o documentário procurará desnudar as idéias e o imaginário dos principais envolvidos no mercado da violência: produtores (comerciantes de carros blindados, mecanismos de segurança, livros especializados), consumidores (pessoas de classes abastadas que vivem a paranóia da violência urbana) e ideólogos (intelectuais que desenvolveram um pensamento a cerca da necessidade contemporânea por segurança privada).

O documentário terá como eixo a forma documental clássica – depoimentos e imagens ilustrativas organizadas por voz over – mas parodiada através do exagero. O didatismo e a "objetividade" típicos da forma clássica serão exagerados de modo a demonstrar o grotesco por trás do imaginário paranóico que guia os personagens entrevistados.

Sendo assim, ao invés de confrontar os entrevistados com opiniões contrárias as suas, os estimularemos a expressar da forma mais direta e crua possível sua visão de mundo. Sobre estes depoimentos será construída uma voz over que procurará comentar no mesmo tom os depoimentos apresentados.

Por fim, entremeando e comentando os depoimentos serão introduzidas animações breves destacando idéias e proposições especialmente elucidadoras.

**c) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s**

Breve painel da Cultura do Medo. Alguns tópicos usados pelos arautos do medo brasileiros: Imagens e informações de diversos tipos de mídia como TV, rádio, Internet, imprensa (jornais, revistas e revistas) sobre a escalada de violência na sociedade e encerrando com a propaganda incentivando a necessidade de se armar, se proteger e se esconder.

Os mecanismos da cultura do medo: A imensa quantidade de notícias com a qual somos diariamente bombardeados sobre a escalada da violência em todos os aspectos esconde lógicas e razões muito mais complexas do que a mera transmissão de informação. Diversos estudos sérios analisam o tema a apontam para uma grande organização de interesses econômicos por trás dessa lógica da perpetuação e mesmo aumento do medo.

Informação sobre os mecanismos de mercado e micro-economia: explicação rápida sobre os elementos que um produto precisa para se fixar em um mercado, ou melhor, para que constitua um mercado relevante. Uma breve aula de economia para situar o tema e ligar a violência a contextualizar a sua exploração econômica.

Informações sobre o mercado da violência em si: Existe, sim, um imenso e organizado mercado que explora, em todos os níveis, a cultura do medo da violência que se instalou com bases sólidas na sociedade ocidental. O Brasil não foge à regra – muito pelo contrário – e é dominado nas grandes cidades por essa relação perversa entre o mercado

extremamente rentável e promissor e o aumento da insegurança e do medo, dos quais o mercado se alimenta.

As feiras de negócios em violência: são um lugar a parte, que merece uma análise detida. Fervilhando de possibilidades de negócios, ao melhor estilo das feiras medievais e mercados de peixe, os participantes das feiras não escondem a excitação por estarem na crista do onda do mercado de tecnologia e pela perspectiva de aumento nas vendas.

O maravilhoso shopping-center da violência: a extensa gama de produtos que surgem para satisfazer o que os consumidores imaginam ser suas necessidades básicas. Vão desde blindagens para todos os tipos de calibre (será que tem pra estilingue?), todos os tipos de grade que formam uma interessante estética e textura urbanas nas grandes cidades a sofisticados equipamentos de filmagens de empregados domésticos, projetados por misturas de professores pardais com Arnold Schwarzeneger.

Mercadores e operários da violência: Existe um enorme contingente de pessoas que está inserido de diversas maneiras no mercado e, por vezes, dele depende. São empresários, estudiosos, vendedores, seguranças que compõem um rico painel para exploração e investigação do que a violência representa pata todos as camadas da população. Será que um motorista de carro forte sabe de quem é ou de onde vem o dinheiro que ele transporta? Vamos descobrir...

Consumidores de segurança: como qualquer mercado que se preze ou tenha alguma ambição maior, o mercado da violência não se limitou a grandes empresas a milionários. Estende seus seguros braços à grande maioria da população. Desde mães que instalam equipamentos de filmagem clandestinos em seus próprios apartamentos para vigiar babás e empregadas domésticas a milionários que não andam de carro nas grandes cidades, temendo por sua vida.

Paulo Sérgio Pinheiro: o professor Paulo Sérgio é autoridade no assunto e estudou como o perfil da violência que existe em uma sociedade dominada pela cultura do medo é relevante para o debate e orientação de políticas públicas no Brasil. Suas posições são sempre muito elucidativas a realistas, buscando a matriz de diversas tendências no comportamento do ser humano.

Eventos corriqueiros da violência: pretendemos demonstrar como o cotidiano de uma sociedade como São Paulo está impregnado da cultura da violência em todos os aspectos. E não será muito difícil ver que essa cultura do medo em que vivemos e o correlato mercado da violência são desencadeadores e potencializadores de outros tantos males. Estamos envoltos num ciclo vicioso que se auto alimenta e autocumpre: seja o comportamento de policiais e membros das verdadeiras "milícias urbanas" que são as firmas de segurança, demonstrando total desrespeito com o espaço público, seja o total desrespeito e abstenção de contato de um ser humano com outro.

O fator mercadológico fundamental (o xis, ou cifrão, da questão): O que os mercadores ou qualquer capitalista deve fazer é vislumbrar qual será, em um dado momento, a necessidade do produto, e o quanto essa necessidade irá crescer no futuro. Assim, têm-se as possibilidades de expansão do mercado. Agora, existem produtos e produtos. A sacada é ir à origem do negócio e, se possível, estimular a demanda reprimida, fazendo com que a percepção da população direcione-se no sentido de que a necessidade desse produto nunca foi tão grande como o é atualmente, e que só tende a aumentar. Mesmo que isso não seja verdade. Existem produtos que estão condenados permanentemente ao ostracismo, a uma expansividade muito aquém das expectativas. Os produtos alimentícios, por exemplo... Uma pessoa normal tem razoável discernimento sobre o quanto necessita de comida por dia. Afora patologias correlatas, ninguém come muito mais do que precisa para sobreviver. O mesmo não ocorre com os medos do ser humano. O medo de sofrer violências por exemplo. Essa sim, é uma demanda que pode ser estimulada de várias maneiras...

**d) Eleição e Justificativa da(s) Estratégia(s) de Abordagem**

Clipes com colagem de imagens: A partir de imagens veiculadas em todos os tipos de mídia, tais como noticiários e ficção televisiva, imprensa escrita, noticiários de Internet, faremos pequenos filmes ou clipes dentro do filme, demonstrando através da quantidade e variedade de assuntos e meios utilizados, o absurdo do mundo em que vivemos e da espécie de informações com as quais a população é bombardeada todo o dia. Faremos um painel sobre a informação dando conta da violência, inserindo informações sobre quantidade desse tipo de informação e confrontando com a quantidade e espaço para outros tipos de informações, talvez menos importantes para a cultura do medo, como aquelas que dão conta e estimulam a diminuição das distâncias sociais (ao invés de estimularem uma cultura da defesa do seu terreno a qualquer custo).

Narração em Off: Nenhuma imagem ficará impune, a não ser que fale por si. As narrações servirão para comentar pontos específicos, ironizar ou “caricaturizar” condutas ou atitudes tanto das pessoas que se servem vorazmente do mercado como daquelas das quais o mercado vorazmente se serve. Servirão também para construir raciocínios específicos, passar informações sobre determinado tema, como por exemplo a definição e mecanismos de funcionamento da cultura do medo.

Entrevistas sérias ou sociológicas: Opiniões de especialistas sobre o tema, sobre a influência da mídia e da cultura da violência – sustentada pelo mercado escrutinizado no filme -, na percepção das pessoas. Investigaremos qual a utilidade da identificação da existência dessa cultura do medo na luta contra a diminuição da violência e o aumento efetivo da segurança. Para essa etapa, temos uma lista de nomes, tais como o de Paulo Sérgio Pinheiro, Sérgio Adorno, Luiz Eduardo Soares. Buscaremos o contato, a experiência e a parceria do pessoal do Núcleo de Estudos de Violência da USP. Uma outra experiência que tentaremos trazer para o filme é a de instituições que lutem contra a violência por meio de atitudes mais sólidas, como o Instituto Sou da Paz, buscando sua bagagem acumulada no que se refere à percepção da violência em comunidades desfavorecidas.

Entrevistas “abertas” ou etnográficas: Pretendemos entrevistar cidadãos comuns que viraram amedrontados consumidores do mercado. Em pesquisa prévia, já sondamos alguns possíveis personagens, tais como uma mãe da alta sociedade paulistana que instala câmeras de vigilância no quarto dos próprios filhos e em sua sala de estar, com medo do comportamento dos empregados domésticos que dormem em sua casa e de possíveis (prováveis?) atos de violência das babás contra seus filhos, ou empresários que andam em carros blindados, enjoados com a sensação que o espesso vidro lhes causa. A lista de pessoas que se protegem de outras pessoas com outras pessoas ou coisas é interminável. Aqui nossa busca será mais em relação às razões, medos e o raciocínio ou lógica interna (de pavor) que levam as pessoas a se armarem e se isolarem.

Entrevistas-ficção e/ou entrevistas irônicas: O intuito dessas entrevistas é criticar a lógica e justificativa dos entrevistados por meio de estímulos a que eles explicitem e defendam com veemência seus pontos de vista. À falta de depoimentos verdadeiros – que serão buscados – faremos entrevistas com atores contratados. O recurso principal aqui, tanto no caso das entrevistas reais e irônicas quanto nas entrevistas-ficção, será o da caricatura.

Ressaltaremos um ponto de vista que não nos pareça o mais adequado para se lutar contra a violência, desigualdade e sensação de insegurança que imperam a sociedade. É o recurso ideal para combater as posições e atitudes dos empreendedores da violência, capitalistas que vêem no filão do mercado da violência oportunidade únicas de crescimento e que, por isso mesmo, são os últimos a desejarem de fato a segurança efetiva do mundo e a queda nos índices de criminalidade. Na mesma linha, defensores ferrenhos de ações que sabidamente não contribuem para a diminuição da violência, como o armamento da população ou outras medidas fascistóide-paliativas de desrespeito aos direitos humanos serão entrevistados.

Intervenções filmadas em eventos da violência: tanto eventos esporádicos (como as mencionadas feiras de negócios) quanto outros acontecimentos do dia-a-dia – como atuação de seguranças particulares, que invadem espaços públicos e se sentem justificados a ter qualquer tipo de comportamento em defesa do patrimônio de seus contratantes, esquemas de segurança para entrega de valores, entradas de bancos, mecanismos de entrada em condomínios e prédios de apartamentos – serão filmados e documentados com irreverência, seguidos de comentários com narração em off ou letreiros sobre as imagens. A equipe buscará se integrar aos eventos, fazendo as vezes de cidadãos comuns e por vezes fazendo intervenções irônicas, buscando estimular nas pessoas que deles participem sem muita autocrítica, uma visão um pouco mais crítica daquilo a que estão se submetendo.

Cartelas e "lettering": Nada do que for transmitido ficará impune. O documentário não se pretende um filme fechado, asséptico ou inodoro como a parcela da sociedade que critica e o tipo de comportamento para o qual a sociedade está aparentemente se dirigindo. Quando a imagem que diga respeito à cultura da violência e seus fundamentos não for suficientemente veemente para que haja um inequívoco efeito de caricatura e de crítica pela exacerbação daquele ponto de vista ou atitude, faremos, sim, comentários irônicos, tocaremos, sim, na ferida, remoeremos e relembraremos, sim, aquele evento ou dado específico que ressalta o absurdo da situação, que demonstra a necessidade urgente de as pessoas acordarem e enxergarem o mundo de verdade. Além disso, buscaremos fixar conceitos de termos importantes para o assunto, que em si carregam um conteúdo importante, cuja cognição imediata entendemos ser útil para essa tomada de consciência das pessoas. Integrarão esse glossário termos como "consumidores do medo", "instituições da violência", "espaço público, república, vida em comunidade, cidadania", "violência endêmica", "relações sociais assimétricas", "apartheid social". Daremos nomes aos bois. Por

exemplo, no caso de um aberrante abuso do espaço público, nunca é demais lembrar as pessoas que se trata de um espaço público.

**e) Sugestão de estrutura**

O documentário não quer provar uma tese específica, mas utilizará o raciocínio científico para jogar um pouco de luz e trazer a debate essa a questão da existência de uma cultura do medo e fazer as pessoas pensarem um pouco no assunto, na qualidade de consumidores tanto dos produtos de mídia que exploram o assunto à exaustão como na qualidade de potenciais consumidores dos produtos do mercado da violência. Estará dividido em 3 blocos temáticos ordenados, o que não impedirá que haja interação entre os blocos e antecipação de assuntos, bem como referência a assuntos e imagens passados.

Os 4 blocos estarão organizados de maneira a:

**(i)** demonstrar a quantidade de violência e cultuação ao medo que a população recebe todo o dia em sua casa, evidenciado o bombardeio de direcionamento de comportamento a que estão submetidos constantemente a maioria dos homens e mulheres do mundo ocidental, em um esquema idêntico ao de qualquer campanha de propaganda e marketing;

**(ii)** difundir uma visão crítica do problema, descrevendo os estudos que já se fizeram sobre o assunto e evidenciando que muitos enxergam, nesse tipo de atitude, finalidades um tanto quanto distintas do que se poderia prever a princípio e, de qualquer forma, razões mais claras do que a mera veiculação de informações ao espectador, além de demonstrar a existência e descrever em números e intensidade o mercado que explora a violência existente na sociedade;

BLOCO I – “VIOLÊNCIA À CABO, O MEDO POR ASSINATURA"

Por meio de colagem de imagens de violência captadas de diversas emissoras de Televisão, áudio obtido de transmissões de emissoras de rádio e imagens de mídias digitais como a Internet, com uso de Narração em Off e letreiros, faremos pequenos clipes dando

conta das informações que recebemos todos os dia em casa e do nível de violência e stress a que estamos submetidos.

Sucessão de imagens de noticiários que exploram o tema em todas as suas formas, desde obituários a descrição de crimes, bem como a repercussão de eventos de violência nos demais programas da grade das emissoras. Pegando exemplos específicos, demonstraremos como um único evento é às vezes – se for ou aparentar violento o suficiente – explorado à exaustão, multiplicando seu “potencial alardeador do pânico”. A idéia inicial é fazer um recorte aleatório de alguns momentos específicos da grade televisiva de diversas emissoras em um dado momento, e por amostragem demonstrar como a cultura da violência está destilada em nossa vida, seguido de dados mais concretos, obtidos em pesquisa do NEV-USP que corroboram o que estará sendo evidenciado por amostragem.

O” momento da mídia digital” demonstrará como o noticiário de um grande jornal via web é absolutamente dominado, durante todo um dia, por notícias sobre violência, acima de qualquer outra coisa.

O esquema utilizado aqui é o uso de colagem de imagens com inserção de comentários de antecipação das teses sobre a cultura do medo – a serem esmiuçadas no bloco seguinte – através de voz em off e letreiros.

BLOCO II – VIOLÊNCIA S.A., O MERCADO

Usando o esquema de falso documentário uma breve explicação das regras de mercado, usando um ator:

- Professor de economia demonstrará o que um empreendedor deve fazer para que seu produto tenha aceitação e faça sucesso comercial. O esquema de oferta e demanda de um dado produto. As regras “não contadas” do mercado, como fabricação de demanda e os métodos “menos éticos” de propaganda e marketing serão explicados assim como que de passagem.

Após a ironia inicial, e agora tomando um tom mais sério, com as imagens das feiras de negócios e do cotidiano dos consumidores da violência, começaremos a identificar e descrever o mercado de segurança particular no Brasil:

- entrevista com um empreendedor demonstrando o funcionamento de um equipamento de gravação de imagens;

- comentários de mãe da alta sociedade que dele se serve para bisbilhotar a babá de seus dois filhos, dizendo que “agora sim se sente segura em casa”, após o que demonstrará o funcionamento do aparelho;

- empresário que se sente mais seguro em um carro blindado, mas passa por constrangimentos e contratempos por causa dele.

Volta às imagens do cotidiano dominado pela cultura do medo (feiras de negócios, rua, etc.), agora com inserção de narração dando conta de existência de um mercado extremamente organizado e dos espantosos números desse mercado.

Conclusão, com narração em off, de que o mercado é um como outro qualquer. Tem sua demanda: a necessidade da maioria da população de se sentir segura. A oferta que irá suprir a demanda: os produtos de suposta segurança e vigilância que propiciam a sensação de segurança.

Avançando um pouco mais nos meandros da microeconomia, o grande empreendedor da violência s.a. (que terá aparecido apenas sutilmente até agora) sustentará que um mercado extremamente organizado como este e a necessidade de se aumentarem os lucros dos investidores legitima a utilização do conhecido – mas pouco alardeado – “esquema da pasta de dente” de fabricação de demanda.

Flash-back com relato em off do “conhecido” causo da reunião de campanha de marketing da pasta de dente: todos os profissionais de uma agência de publicidade, em reunião, estavam quebrando a cabeça para descobrir como aumentar as vendas do produto. Uma faxineira, de “butuca” na reunião, deu a brilhante idéia – por que não aumentar o tamanho da boca do tubo da pasta de dente? Assim as pessoas usam mais pasta de uma vez...

E a volta para a nossa realidade: se estamos querendo vender sensação de segurança, devemos aumentar a sensação de insegurança. Certo? Regra de três...

## BLOCO III – O AUTOCUMPRIMENTO DO ESQUEMA

Aqui o tom será de conclusão, mas com um epílogo otimista. Denunciaremos, por meio de pesquisas e estudos, que o esquema como está feito tem o condão de se auto-cumprir, na terrível e evidente lógica de que quanto mais as pessoas se aramarem e se fecharem, mais estarão contribuindo para a geração da violência. Nesse aspecto, o bloco terá uma cara mais séria, provavelmente com a conclusão de alguma autoridade real no

assunto, como um sociólogo, ou mesmo a utilização de narração em off descrevendo as conclusões das obras que dão base teórica ao filme e à hipótese nele descrita.

Independente deste lado mais teórico, haverá o epílogo mais otimista descreverá mais pormenorizadamente as atitudes e razões dos consumidores da segurança fabricada, assustados cidadãos que se trancam em suas casas nos bairros mais nobres da cidade e vigiam os que bem lhes servir. Vamos convidá-los a um passeio – a pé! – na periferia ou em bairros menos favorecidos, demonstrando que podem se livrar um pouco do medo e receios, muitos deles são irreais. O epílogo é algo simples assim: um passeio a pé de alguém que não faz isso na sua cidade. Simplesmente não faz.

# Os Negativos

Autor: Ángel Dièz
Estado: Bahia
Selecionado no Concurso DOCTV III

*Projeto adaptado para o formato exigido pelo Regulamento dos Concursos DOCTV IV*

**a)Visão Original**

*"As palavras, para que possam agir, precisam ser pronunciadas".* É justamente dessa forma que Pierre Verger inicia o livro **Ewé: o uso das Plantas na Sociedade Ioruba**, evocando o poder mágico do verbo, a força ancestral da comunicação oral. Na tradição ioruba, a palavra é a revelação corporal de um segredo e o fundamento das relações emocionais.

Arlete Soares, fotógrafa e editora da obra de Verger no Brasil, guarda as lembranças de sua vivência com o conhecido etnólogo tal qual placas de vidro num quarto escuro. Arlete aguarda um momento de luz para desvelá-las. Sua relação com o antropólogo foi intensa, rica. Do pacto à desunião, do poder do verbo à fraqueza do silêncio. Ela viveu. A fotografia como arte e como transmissão. A arte como impostura, o reconhecimento público e finalmente a loucura. Arlete e Verger avançaram juntos, projetando os mesmos desejos, dilatando perigosamente a elasticidade e os limites das relações entre homem e mulher, se amando e se traindo sem passar pelo amor, ao menos da forma como normalmente o concebemos.

**b) Proposta de Documentário**

Os Negativos irá revelar, em diversos atos e numa estrutura dramática, que respeitará a ordem cronológica dos acontecimentos, as diferentes fases do relacionamento Arlete/Verger: desde o encontro dos dois, na década de 70, passando pela fundação da Editora Corrupio, pela viagem à Paris e o achado dos mais de 60.000 negativos que Verger julgava perdido; pelo amor intenso vivido, mas sublimado; pela velhice de Verger, quando Arlete passa a fotografar por ele; pelo início da Fundação Pierre Verger; pelas traições, processos e reconciliações, até a morte do pesquisador.

Serão dois os personagens desse documentário. Arlete hoje, com seus 66 anos, e a memória encarnada em fotos e vídeos de Pierre Verger, feitos por ela. Um único cenário: o escritório de Arlete Soares (espaço fechado com janelas que abrem para outras imagens: o jardim, o corredor, a rua, o monitor de vídeo, as fotografias).

Os Negativos recupera a prática perdida de um cinema de "chambre" francês e aqui vale mencionar o filme *Numéro Zero*, realizado por Jean Eustache em 1972, filme de mais de duas horas no qual uma mulher de idade repassa os momentos que mais marcaram sua vida. Filme feito apenas com a imagem do rosto dela, imagem que some para dar lugar à outras, todas nascidas das palavras...

Por outro lado, Os Negativos quer resgatar o rigor do retrato filmado que com tanto cuidado foi produzido pela televisão brasileira na década de setenta (a inesquecível Nara Leão do "Ensaio", gravado em 1973 por Fernando Faro para TV Cultura), um modo de homenagear um "savoir faire" do cinema primitivo, aquele que ainda acreditava na arte do real.

**c) Eleição e Descrição do(s) Objetos**

**Arlete Soares**

Em 1979, Arlete Soares cria a *Editora Corrupio* (nome do bairro em que mora Pierre Verger). Nesse mesmo ano, Arlete viaja a Paris para recuperar o arquivo de negativos que Verger dava por perdido. Para poder se dedicar exclusivamente à obra do francês, Arlete abandona a prática profissional da fotografia. Em 1995, Arlete abre um processo contra seu amigo alegando ter sido caluniada. Pouco antes da morte de Verger, no entanto, há a reconciliação. Atualmente, Arlete Soares continua publicando livros relacionados com a cultura africana e o seu trabalho fotográfico tem merecido reconhecimento nacional.

**Pierre Verger**

Aos 77 anos, na Nigéria, Verger foi acusado de roubo de peças de artes primitivas e passa uma temporada na cadeia. Cansado, Verger retorna à Bahia profundamente ferido, sem se interessar mais pela fotografia e acreditando que as chances de poder ver sua obra publicada no Brasil eram mínimas. Mas, o futuro próximo lhe reserva uma boa surpresa, já que seus trabalhos como etnólogo e fotógrafo terão grande repercussão internacional. Em 1994, uma comissão da prestigiosa revista francesa *Revue Noire*, visita a Bahia com o propósito de poder levar, e revelar, um negativo de Verger num laboratório parisiense. Quando Verger descobre a alta qualidade do positivo enlouquece e acusa Arlete Soares de haver menosprezado seu talento como fotografo.

**Instantâneos**

Os instantâneos que Arlete Soares fez do cotidiano e da intimidade de Pierre Verger são impressionantes pela veracidade e ausência de pose do retratado. Um olhar nu, apaixonado, mas rigoroso, em preto e branco, que parece surgir dum espelho. O rosto de Verger nas

fotografias de Arlete há de servir como contra-plano silencioso, uma presença que lembra o tempo passado e compartilhado.

**Memória**

A memória viva de Verger virá através das imagens em movimento dos vídeos que Arlete gravou entre 1985 e 1990, quando acompanhou Pierre Verger em suas viagens pela África e Europa. Outros momentos de ressurreição, também, pelas ruas de Salvador, em filmagens dos passeios de Verger na cidade que adotou como sua.

**O Processo**

Os documentos do processo judicial, que contém mais de 1.200 páginas, foram arquivados com data de 24 de novembro de 1995, nos quais Arlete pretendeu acusar Pierre Verger de calúnia. Trata-se de cartas, entrevistas e manifestos, tudo fruto da cólera do francês contra a sua antiga editora e amiga. O processo foi abortado *in extremis* pela própria Arlete, momentos antes das audiências.

**O Cenário**

O espaço de trabalho de Arlete Soares será revelado através das pautas do ritual cotidiano, seja o molhar das plantas do pequeno jardim, o ligar das máquinas (o ar condicionado, o computador, o monitor de televisão), o café servido pela assistente, as ligações telefônicas... E também o espaço que não vemos, mais que se deixa sentir pela sua presença sonora: a rua, as conversas no corredor, o canto de uma soprano do segundo andar.

**d) Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem**

**A Confissão**

A câmera é fixa, respeitando sempre o eixo horizontal da pessoa filmada, do objeto retratado. Não haverá movimentos, nem *travellings,* nem panorâmicas. A objetiva não deformará as proporções da realidade. Proveniente do exterior, virá uma fonte de luz natural, variável. Outros pontos de luz artificial desenharão o espaço interior do escritório (as lâmpadas de mesa, a luz do teto, o cuspir das imagens no monitor de televisão). Um dispositivo básico que pretende provocar a ilusão da ausência de qualquer máquina de captação. O espectador há de se sentir só. Nessa solidão, ele será convidado a participar de uma história que lhe será contada.

A narradora dessa historia é Arlete Soares. Ela se dirige a nós, diretamente, sem intermediários (não é um olhar em direção à câmera e sim uma comunicação direta com alguém que se encontra na sala, mas que nunca veremos). Não é, portanto, uma entrevista e sim uma confidência tecida ao longo das horas.

**Presença de arlete**

Mesmo em silêncio, Arlete ocupa os espaços, que parecem vivos. Quando a voz de Arlete descansa, os objetos que a rodeiam se manifestam de um jeito quase humano. Assim o ar condicionador, com as suas cadências de motor elétrico, parece querer falar, dar a sua versão dos fatos. Ou o mecanismo intimo do aparelho de vídeo, com os seus discos girando numa dança espiral, procurando as imagens e sons do passado. Ou o gravador de mensagens do telefone, que guarda os recados das outras vozes com o escrúpulo de um padre no confessionário. Ou essa cadeira solitária, os livros, os armários, as xícaras de café... Os objetos merecem ser filmados como entes, pois eles são os moradores do escritório de Arlete.

A presença de Arlete, certeza absoluta dela, milagre de ver tantas pessoas numa só. Ela passeia pelo corredor, vai da janela ao *bureau*, disca um número, desliga o telefone, pede café, anula o pedido, acende um cigarro, apaga o cigarro, vai ao pequeno jardim, fala com as plantas, entra, sai, lê um fragmento de uma carta de Verger, ri, vai à janela, observa a rua, as mulheres bonitas a caminho da praia, o telefone toca, “não estou”, a vizinha do segundo andar canta, Arlete acende o computador... parece ligada ao canto, ao computador, ao mundo.

**Ausência de Verger**

O material iconográfico recopilado por Arlete durante duas décadas (principalmente fotografias e vídeos), representa com grande riqueza de tons a figura do desaparecido etnólogo Pierre Verger. Esse material trará o peso e a presença do personagem ausente, como testemunha de um passado de relacionamento feliz (nas fotografias, os retratos em preto e branco de um Verger descontraído, brincalhão e sedutor), e também como prova da existência da vida, dos trabalhos e viagens. Nos vídeos coloridos e sonoros, a ressurreição do corpo de Verger, a voz de Verger.

Os retratos de Pierre Verger nos são mostrados por Arlete, autora das fotografias. Eles devem aparecer como elementos orgânicos (Arlete faz uma pausa, vai procurar as fotos, as exibe para nós), e não como imagens ilustrativas (tem que evitar o recurso do "off").

O material videográfico, veiculado através um monitor de televisão, representa no filme uma janela viva da memória de Verger. Nesses momentos "vídeo", Arlete passa a ser espectadora como nós (excetuando os momentos nos quais ela pode intervir, avançando a fita de vídeo, acelerando as imagens ou congelando elas).

**O Cenário**

Já falamos da importância dos objetos e sua representação nesse documentário. É importante insistir, agora, na escolha de um único espaço, que vai se transformar em cenário de uma história narrada por Arlete Soares.

O espaço, fechado, será mostrado em sua totalidade, sem ser teatral. Em determinados momentos, será convidativo. Em outros, claustrofóbico, justamente quando a confidência machuca... Eis a necessidade de propor saídas, janelas à outras realidades que facilitarão o respiro, a pausa. Nesse sentido, o próprio espaço fílmico oferece vários pontos de fuga: o monitor de vídeo, a janela que dá na rua, o corredor, e a porta de vidro que conduz ao pequeno jardim.

A luz marca o tempo desse espaço. Percebemos o transcorrer das horas, dos dias. A luz é o que muda, o que perdemos, o relógio fatal que nos conduz ao final. É por isso que o universo sonoro terá uma presença renovada, familiar. São esses sons do cotidiano que nos produzem confiança, calor. O som é o tempo presente, a sensação de estar em casa.

O tratamento sonoro, captado durantes as filmagens e posteriormente elaborado na edição, vai resgatar essa realidade musical do escritório de Arlete. A cadência das máquinas, os bips do computador, o som da cidade filtrada através das paredes, os risos e conversas do corredor, a vida sonora e os cantos da vizinhança...

**e) Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem**

Um quarto na penumbra. Â esquerda, uma porta de vidro dando aceso a um jardim. Amanhece e a luz invade docemente a sala. Frente a nós, uma biblioteca se desenha ocupando inteiramente a parede do fundo. Na parte dianteira, uma escrivaninha com cadernos empilhados, fotografias, um telefone. À direita, um monitor vídeo instalado sobre uma mesa baixa. Se escuta a porta se abrindo, se fechando. A silhueta de Uma Mulher atravessa a sala. O ruído do condicionador de ar se dispara. A Mulher reaparece, vai ate o monitor vídeo, introduz uma fita no aparelho, fica agachada uns instantes. Imagens em cor nascem na tela do televisor. Bem perto do aparelho de vídeo, formando torres irregulares, as fitas. Se pode ler nas etiquetas: BAHIA, 1985-86; BENIN-NIGERIA 1988; PARIS 1989-90. Há muitas, numeradas, espalhadas no chão, pretas, vermelhas, azuis. São as peças de um álbum, um livro de imagens em movimento, sonoras... Os destelhos de luz sobre o rosto da Mulher, o olhar perdido, as palavras saem de sua boca com a leveza da fumaça branca da palha queimada... Ela fala...

"Arte é coisa de burguês... artista... às vezes perguntavam a ele... *a sua criação*... e ele falava... *é, eu crio galinha, porco, vaca, eu tenho uma criação de galinha, de porco*... Mas era uma postura rebelde, digamos... Porque ele tinha consciência. Quando nós fizemos a exposição da América Latina, o Cartier-Bresson foi lá ver a exposição. E quando nós dois chegamos, eu falei para Verger... *Verger, o Bresson veio ver sua exposição!...* E ele, *claro! Ele veio ver porque as minhas fotos são melhores do que as dele*. Ele tinha consciência. Eu falei, *você acha que as suas fotos são melhores do que as do Bresson?, e* ele falou, *eu acho*. Mas foram coisas ditas muito rápido e na nossa intimidade... *As fotos de Bresson são muito organizadas, muita estéticas, tudo na composição*... Ele tinha também um certo desprezo por esse tipo de perfeição."

(Fragmento de uma entrevista sonora realizada com Arlete Soares)

**f) Sugestão de Estrutura**

**Uma Proposta em Atos Dramáticos**

Adaptando a uma estrutura dramática, o filme será pautado em atos. A separação entre eles ainda será definida e pode ser feita por meio de *"fade in/out"* ou através de cartelas, no estilo do cinema mudo.

Num tempo sem definição (que na realidade da filmagem vai ocupar duas semanas), Arlete Soares vai revelando os episódios de sua relação com Pierre Verger, se utilizando, para isso, das fotografias feitas por ela, dos vídeos nos quais aparece Verger viajando ou falando, e dos documentos escritos que ela tem conservado (anotações, cartas e desenhos dele assim como o material que constitui o processo). As pausas no discurso de Arlete serão pontuadas por pequenos acontecimentos sonoros.

**1 - O Encontro**

Que trata do primeiro encontro de Arlete com Verger, em Paris em 1973, num café da manhã com Jorge Amado. Seis anos depois, haverá o reencontro, desta vez na Bahia, momento determinante para o futuro da obra de Verger.

**2 – Os Negativos de Paris**

Que trata da criação da Editora Corrupio (com a venda de um terreno que Arlete possuía) e da descoberta da existência de mais de 60 000 negativos perdidos em Paris (que representam, na prática, a totalidade da obra fotográfica de Verger).

**3 – A Publicação da Obra**

Que trata das dificuldades de Arlete para editar os livros de Verger (a "negritude" não era rentável naquela época), dos poucos meios para revelar o material fotográfico, da monstruosa capacidade de trabalho de Verger, de como ele arrasta Arlete nesse frenesi criativo.

**4 – As Viagens**

Que trata das pesquisas de Verger no continente africano, das viagens à Europa (vivendo os dois em perfeita osmose), das primeiras homenagens à obra de Verger e as primeiras exposições fotográficas na França o no Brasil.

**5 – A Fatiga do Fotógrafo**

Que trata de como a fotografia abandona Verger, da chegada inevitável da velhice, do olhar cansado e das mãos que tremem, de como Arlete passa a fotografar para Verger, para a obra dele. A fotografia passa a ser experimentada como transmissão e não como criação artística.

**6 – A Fundação**

Que trata da concepção e realização da *Fundação Pierre Verger* em Salvador, dos primeiros sintomas da doença de Verger e de como esse não admite morar separado de sua obra, passando a viver no seu próprio museu.

**7 – O Processo**

Que trata da descoberta de um negativo revelado em Paris, da sua irrefutável beleza, da cólera de Verger contra Arlete (que a acusa de haver tratado a sua fotografia com desprezo), da demissão de Arlete como presidenta da *Fundação*, da tentativa de Verger em proibir que Arlete publique sua obra, do processo em justiça de Arlete contra Verger e da reconciliação final e morte de Verger.

## Planilhas
## Desenho de produção

(NOME DO PROJETO)

LOGO TV OU
INSTITUIÇÃO PÚBLICA

ETAPA DE PREPARAÇÃO 1

# DESENHO DE PRODUÇÃO

Breve descrição dos procedimentos de pré-produção, pesquisa, contratação e outras ações necessárias à produção do documentário.
***Os itens descritos abaixo NÃO SÃO OBRIGATÓRIOS, podendo variar a fim de se adequarem à realidade do projeto de documentário.***

**DESCRIÇÃO**

**1. Pesquisa e Material de Arquivo**
(*Indique as fontes, as referências e as linhas de pesquisa pretendidas. indique os acervos onde pretende pesquisar materiais de arquivo.*

**2. Contratações**
*(Indique os componentes* ***(SEM CITAR NOMES, APENAS FUNÇÕES)*** *da Equipe de Produção (campo e base) e justifique a composição pretendida (ex.: Não contaremos com produtor nas gravações a fim de conferir maior proximidade com as personagens por meio de uma euipe reduzida). Indique outros contratos necessários à produção do documentário (ex.: seguro))*

(nome do projeto)

LOGO TV OU
INSTITUIÇÃO
PÚBLICA

ETAPA DE FILMAGEM 2

# DESENHO DE PRODUÇÃO

Tradução das estratégias de abordagem apresentadas no projeto de documentário em um desenho de produção.
***Cada estratégia de abordagem elencada no projeto deverá ter o seu desenho de produção descrito**.*
***O preenchimento dos itens abaixo É OBRIGATÓRIO.***

## Abordagem 1

**DESCRIÇÃO**

**1. Objeto(s) da abordagem**
*(Descreva os objetos da estratégia de abordagem, aquilo que será matéria da gravação.)*

**2. Detalhes da Abordagem**
*(Descreva os detalhes importantes para a gravação (ex.: se serão externas ou internas, durante o dia ou noite etc.))*

**3. Providências e Infra-estrutura de Produção**
*(Descreva as providências e infra-estrutura necessárias para a gravação dessa Abordagem (ex.: transporte, autorizações, preparativos especiais etc.))*

**4. Equipe de gravação**
*(Descreva os profissionais, suas funções e outros detalhes pertinentes para a realização da estratégia de abordagem* ***(SEM CITAR NOMES, APENAS FUNÇÕES)****.)*

**5. Equipamento de Vídeo**
*(Qual equipamento pretende utilizar durante a gravação dessa Abordagem? Justifique.)*

**6. Equipamento de Áudio**
*(Qual equipamento pretende utilizar durante a gravação dessa Abordagem? Justifique.)*

**7. Material sensível**
*(Qual o material sensível pretende utilizar durante a gravação dessa Abordagem e sua quantidade?)*

**8. Dias de gravação**
*(Quantos dias serão necessários para a gravação dessa Abordagem?)*

**9. Horas de Gravação por dia**
*(Quantas horas pretende gravar por dia?)*

(nome do projeto)

LOGO TV OU
INSTITUIÇÃO PÚBLICA

ETAPA DE EDIÇÃO 3

# DESENHO DE PRODUÇÃO

Descrição técnica mínima de como será a edição e manipulação de sons e imagens captadas e/ou materiais de arquivo; e infra-estrutura de edição. ***Os itens descritos abaixo NÃO SÃO obrigatórios, podendo variar a fim de se adequarem à realidade do projeto de documentário.***

**DESCRIÇÃO**

**1. Infra-estrutura para Edição**
*(Descreva a infra-estrutura para edição do documentário: suporte de edição, configuração da máquina etc.)*

**2. Montagem - Manipulação de Sons e Imagens**
*(Caso preveja a utilização, descreva minimamente os detalhes técnicos e estéticos da manipulação de Sons e Imagens (captados ou de arquivo). Existe a necessidade de algum aplicativo ou técnica especial?)*

**3. Equipe**
*(Descreva os profissionais envolvidos durante a Etapa de Edição e Finalização **(SEM CITAR NOMES, APENAS FUNÇÕES)**.)*

(nome do projeto)

LOGO TV OU
INSTITUIÇÃO
PÚBLICA

ETAPA DE FINALIZAÇÃO 4

# DESENHO DE PRODUÇÃO

Descrição técnica mínima dos procedimentos de pós-produção e finalização do documentário. ***Os itens descritos abaixo NÃO SÃO OBRIGATÓRIOS, podendo variar a fim de se adequarem à realidade do projeto de documentário.***

**DESCRIÇÃO**

**1. Pós-Produção**
*(Descreva os procedimentos que pretende empregar na finalização do documentário (ex.: Tape to Tape, Mixagem, etc.))*

# Planilhas
# Orçamento

(nome do projeto)

# Orçamento Analítico de Produção

Orçamento referente ao desenho de produção da Etapa de Preparação. **Os itens abaixo servem como exemplo e devem ser adequados à realidade de produção do Projeto de Documentário.** O valor dos impostos a ser contabilizado neste orçamento se refere à porcentagem paga pela empresa produtora pela emissão da Nota Fiscal no Valor do Desembolso.

## 1. Etapa de Preparação

**1. EQUIPE**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 1.1.01 | Direção Geral | | | | R$ - |
| 1.1.02 | Ass. Direção | | | | R$ - |
| 1.1.03 | Diretor de Produção | | | | R$ - |
| 1.1.04 | Produtor | | | | R$ - |
| 1.1.05 | Pesquisador | | | | R$ - |
| 1.1.06 | Assessor Jurídico | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**2. EQUIPAMENTO**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 1.2.01 | Câmera digital | | | | R$ - |
| 1.2.02 | Assessórios | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**3. MATERIAL SENSÍVEL**

| item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 1.3.01 | Fitas gravações | | | | R$ - |
| 1.3.02 | DVD | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**4. SERVIÇOS**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 1.4.01 | Copiagem de Arquivos | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**5. PRODUÇÃO**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 1.5.01 | Transporte | | | | R$ - |
| 1.5.02 | Hospedagem | | | | R$ - |
| 1.5.03 | Alimentação | | | | R$ - |
| 1.5.04 | Seguro Equipe e Equipamento | | | | R$ - |
| 1.5.05 | Extras de Produção | | | | R$ - |
| | **Subtotal** | | | | **R$ -** |
| | **Subtotal Etapa de Preparação** | | | | R$ - |
| | Impostos | | % | | R$ - |
| | **Total da Etapa de Preparação** | | | | R$ - |

(nome do projeto)

LOGO TV OU INSTITUIÇÃO PÚBLICA

# Orçamento Analítico de Produção

Orçamento referente ao desenho de produção desta Etapa. **Os itens abaixo servem como exemplo e devem ser adequados à realidade de produção do Projeto de Documentário.** O valor dos impostos a ser contabilizado neste orçamento se refere à porcentagem paga pela empresa produtora pela emissão da Nota Fiscal no Valor do Desembolso.

## 2. Etapa de Filmagem

**1 EQUIPE**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 2.1.01 | Direção Geral | | | | R$ - |
| 2.1.02 | Ass. Direção | | | | R$ - |
| 2.1.03 | Diretor de Produção | | | | R$ - |
| 2.1.04 | Diretor de Fotografia | | | | R$ - |
| 2.1.05 | Ass. Câmera | | | | R$ - |
| 2.1.06 | Técnico de Som | | | | R$ - |
| 2.1.07 | Produtor | | | | R$ - |
| 2.1.08 | Pesquisador | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**2 EQUIPAMENTO**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 2.2.01 | Câmera | | | | R$ - |
| 2.2.02 | Lentes e Assessórios | | | | R$ - |
| 2.2.03 | Filtros | | | | R$ - |
| 2.2.04 | Iluminação e Maquinária | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**3 MATERIAL SENSÍVEL**

| item | quantidade | unidade | valor | valor |
|---|---|---|---|---|

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 2.3.01 | Fitas gravações (indicar tipo) | | | | R$ - |
| 2.3.02 | Fitas edição (indicar tipo) | | | | R$ - |
| 2.3.03 | DVD | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**4. PRODUÇÃO**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 2.4.01 | Transporte | | | | R$ - |
| 2.4.02 | Hospedagens | | | | R$ - |
| 2.4.03 | Alimentação | | | | R$ - |
| 2.4.04 | Extras Produção | | | | R$ - |
| | **Subtotal** | | | | **R$ -** |
| | **Subtotal da Etapa de Filmagem** | | | | R$ - |
| | Impostos | | % | | R$ - |
| | **Total da Etapa de Filmagem** | | | | R$ - |

LOGO TV OU INSTITUIÇÃO PÚBLICA

# Orçamento Analítico de Produção

Orçamento referente ao desenho de produção desta Etapa. **Os itens abaixo servem como exemplo e devem ser adequados à realidade de produção do Projeto de Documentário.** O valor dos impostos a ser contabilizado neste orçamento se refere à porcentagem paga pela empresa produtora pela emissão da Nota Fiscal no Valor do Desembolso.

## 3. Etapa de Edição

**1 EQUIPE**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 3.1.01 | Direção Geral | | | | R$ - |
| 3.1.02 | Ass. Direção | | | | R$ - |
| 3.1.03 | Diretor de Produção | | | | R$ - |
| 3.1.04 | Compositor de Trilha Sonora original | | | | R$ - |
| 3.1.05 | Locutor | | | | R$ - |
| 3.1.06 | Editor | | | | R$ - |
| 3.1.07 | Editor de Som | | | | R$ - |
| 3.1.08 | Artista Gráfico | | | | R$ - |
| 3.1.09 | Assessor Jurídico | | | | R$ - |
| 3.1.10 | Produtor | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**2 EQUIPAMENTOS E SERVIÇOS**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 3.2.01 | Ilha Não Linear | | | | R$ - |
| 3.2.02 | Letreiros | | | | R$ - |
| 3.2.03 | Computação Gráfica | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

| 3 | MATERIAL SENSÍVEL | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
| 3.3.01 | HD Externo | | | | R$ - |
| 3.3.02 | DVD | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

| 4 | PRODUÇÃO | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
| 3.4.01 | Transporte | | | | R$ - |
| 3.4.02 | Hospedagem | | | | R$ - |
| 3.4.03 | Alimentação | | | | R$ - |
| 3.4.04 | Extras Produção | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |
| | **Subtotal da Etapa de Edição** | | | | R$ - |
| | Impostos | | % | | R$ - |
| | **Total da Etapa de Edição** | | | | - |

LOGO TV OU INSTITUIÇÃO PÚBLICA

# Orçamento Analítico de Produção

Espera-se aqui que seja feito o orçamento a partir dos desenhos de produção. **Os itens abaixo descritos servem como exemplo e devem ser adequados a realidade do Projeto de Documentário.** O valor dos impostos a serem contabilizados neste orçamento se referem a porcentagem paga pela produtora na emissão da nota que deve ser emitida com o valor do desembolso.

## 4. Etapa de Finalização

**1 EQUIPE**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 4.1.01 | Direção Geral | | | | R$ - |
| 4.1.02 | Ass. Direção | | | | R$ - |
| 4.1.03 | Diretor de Produção | | | | R$ - |
| 4.1.04 | Produtor | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **-** |

**2 EQUIPAMENTOS E SERVIÇOS**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 4.2.01 | Ilha Não Linear | | | | R$ - |
| 4.2.02 | Copiagem | | | | R$ - |
| 4.2.03 | Tape to Tape | | | | R$ - |
| 4.2.04 | Mixagem de Áudio | | | | R$ - |
| 4.2.05 | Masterização de Áudio | | | | R$ - |
| 4.2.06 | Tradução e Legendagem | | | | R$ - |
| 4.2.07 | Masterização | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**3 MATERIAL SENSÍVEL**

| item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 4.3.01 | Beta Digital 64" - Master | | | | R$ - |
| 4.3.02 | Beta Digital 64" - Master Comercialização | | | | R$ - |
| 4.3.03 | Beta Digital 124" - Master Versões Legendadas | | | | R$ - |
| 4.3.04 | Beta Digital 64" - Banda Internacional | | | | R$ - |
| 4.3.05 | DVD | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |

**4 PRODUÇÃO**

| | item | quantidade | unidade | valor unitário | valor total |
|---|---|---|---|---|---|
| 4.4.01 | Transporte | | | | R$ - |
| 4.4.02 | Hospedagem | | | | R$ - |
| 4.4.03 | Alimentação | | | | R$ - |
| 4.4.04 | Extras Produção | | | | R$ - |
| | **subtotal** | | | | **R$ -** |
| | **Subtotal da Etapa de Finalização** | | | | R$ - |
| | Impostos | | % | | R$ - |
| | **Total da Etapa de Finalização** | | | | - |

(nome do projeto) LOGO TV OU INSTITUIÇÃO PÚBLICA

# Resumo do Orçamento

| | Dias por Etapa | Total por Etapa | |
|---|---|---|---|
| **Etapa de Preparação** | **X** | **R$ -** | |
| **Etapa de Filmagem** | **X** | **R$ -** | |
| **Etapa de Edição** | **X** | **R$ -** | |
| **Etapa de Finalização** | **X** | **R$ -** | |
| | | **total** | |
| | **0** | **R$ -** | **R$ 110,000.00** |

Planilha
Cronograma

(nome do projeto)

LOGO TV OU INSTITUIÇÃO PÚBLICA

## CRONOGRAMA DE PRODUÇÃO

(Os itens aqui apresentados não são obrigatórios, devendo adequar-se à realidade do Projeto de Documentário)

| ETAPAS | SEMANAS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | |
| **PREPARAÇÃO** | DURAÇÃO TOTAL DA ETAPA (EM DIAS) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pesquisa | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Contratação de Equipe | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Aluguel de Equipamento | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **FILMAGEM** | DURAÇÃO TOTAL DA ETAPA (EM DIAS) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gravação | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **EDIÇÃO** | DURAÇÃO TOTAL DA ETAPA (EM DIAS) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Captura e Digitalização | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Montagem | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **FINALIZAÇÃO** | DURAÇÃO TOTAL DA ETAPA (EM DIAS) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pós-produção de Áudio | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pós-produção de Imagem | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tradução | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Legendagem | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Masterização | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | TOTAL (EM DIAS) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | **180** |

# Referências Bibliográficas e sites sobre Documentário

## Referências Bibliográficas

**BARNOW**, Erik. *Documentary - A history of the non-fiction film.* 3ª ed. rev. New York: Oxford University Press, 1974.

**BAZIN**, Andre. *O Cinema - ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

**BERNARDET**, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

________. "Le Documentaire" e "Méandres de l'identité". In: Paranaguá, Paulo Antonio (org). *Le Cinema Brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 165-178 e 231-244.

________. "Novos Rumos do Documentário Brasileiro?". *Catálogo do forumdoc.bh.2003 - VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003, p. 24-27.

**BURTON**, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America - Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

**COMOLLI**, Jean-Louis. "Sob o Risco do Real" e "Carta de Marselha sobre a auto-*mise-en-scène*". *Catálogo do forumdoc.bh.2001 - V Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001, p. 99-108 e 109-116.

__________. "Le detour par le direct" (partes I e II). *Cahiers du cinema*, n°s. 267 e 269.

**COUTINHO**, Eduardo. "Fé na Lucidez". (Entrevista a propósito do lançamento de "Santo Forte"). *Sinopse (revista de cinema)*, São Paulo, 1999, nº 3, ano I, Dossiê Documentário, p.20-29.

**DA-RIN**, Silvio. "O espelho partido - tradição e transformação do documentário". São Paulo: Azougue, 2006.

**HOLANDA**, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, n°1, p. 86-101, jan-dez, 2004.

**JACOBS**, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1971.

**LINS**, Consuelo*. Eduardo Coutinho - Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

**MESQUITA**, Cláudia. “Alargando as margens – Análise de três vídeos documentais independentes”. In: *Made in Brasil – Três Décadas do Vídeo Brasileiro* (org: Arlindo Machado). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

**MESQUITA**, Cláudia e **SARAIVA**, Leandro (orgs). Catálogo da Retrospectiva *Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

**MOURÃO**, Maria Dora & **LABAKI**, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**NICHOLS**, Bill. *Introdução ao Documentário.* Campinas/SP: Papirus, 2005.

**NINEY**, François. *L’Épreuve du Réel à L’Écran - Essai sur le principle de réalité documentaire*. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2000.

**OMAR**, Arthur. “O Antidocumentário, provisoriamente”. *Revista de Cultura Vozes*, v. LXXII, Ago/1978, p. 5-18.

____. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

**PARANAGUA**, Paulo (org.) *El cine documental en Latino América*. Cátedra Madrid, 2003.

**PETRIC**, Vlada. *Construtivism in film - The man with the movie camera, a cinematic analysis*. London: Cambridge University Press, 1987.

**RENOV**, Michael. “New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age”. In: *Documentary Box # 7*. July, 1995.

**SALLES**, João. “Como voltar para casa com um filme que você não concebeu”. Entrevista à *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº25, setembro/outubro 2000, p. 7-44.

**SARAIVA**, Leandro. “*Edifício Master*: uma comparação com *Theodorico, Imperador do Sertão* e *Santo Forte*” . Revista *Interseções*, n°1, julho de 2003.

_________. “Notas em torno de O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos”. Revista *Novos Estudos Cebrap*, no. 68, maio/2004.

_________. “Jorge Furtado: representação crítica e códigos dominantes de representação”. *Sinopse (revista de cinema)*, São Paulo, 1999, nº 3, ano I, Dossiê Documentário.

**SHWARZ**, Roberto. “O Fio da Meada”. In: *Que Horas São? - Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.71-77.

**XAVIER**, Ismail. “Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de autor”. In: Xavier, Ismail et al. *O Desafio do Cinema: A Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 7-46.

______. “O Cinema Moderno Brasileiro”. *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº4, março/abril de 1997, p. 39-64

_______. “O Cinema Brasileiro dos Anos 90”. Entrevista à revista *Praga - estudos marxistas,* São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.

_______. “Documentário e afirmação do sujeito. Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento”. In: *Estudos de Cinema SOCINE*, ano IV. São Paulo: Editora Panorama/FAPESP, 2003b.